



Revue de sociolinguistique en ligne

n° 25 – janvier 2015

*L'autotraduction : une perspective
sociolinguistique*

Numéro dirigé par Christian Lagarde

SOMMAIRE

- Christian Lagarde : *Des langues minorées aux « langues mineures » : autotraduction littéraire et sociolinguistique, une confrontation productive.*
- Rainier Grutman : *L'autotraduction : de la galerie de portraits à la galaxie des langues.*
- Christian Lagarde : *De l'individu au global : les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire.*
- Julio-César Santoyo : *Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica.*
- Xosé Manuel Dasilva : *Los horizontes lingüísticos del autotraductor. Una visión a partir del contexto de Galicia.*
- Elizabeth Manterola Agirrezabalaga : *La autotraducción en el contexto vasco : entre distancia interlingüística y la constitución de un campo literario nacional transfronterizo.*
- Katixa Dolharé Çaldumbide : *L'autotraduction comme résistance aux idéologies aliénantes et voie vers la paix : l'exemple de l'œuvre d'Itxaro Borda au Pays basque nord (Iparralde).*
- David ar Rouz : *De l'autotraduction à la traduction de soi : éléments de réflexion bretonne.*
- Erwan Hupel : *Le cœur et l'esprit : déchirements et stratégies d'autotraduction chez quelques auteurs bretons.*
- Joan-Claudi Forêt : *L'auteur occitan et son double.*
- Turo Rautaoja & Yves Gambier : *L'autotraduction : une pratique ancienne, un concept ambigu. Le cas du Suédo-Finlandais Karl Ekman.*
- Peggy Pacini : *L'autotraduction chez Grégoire Chabot : médiation, transmission, survie d'une communauté et d'une littérature de l'exigüité.*
- Michel Calapodis & Elisa Hatzidaki : *Du bilinguisme littéraire à la diglossie socio-historique : le cas de l'œuvre de Vassilis Alexakis.*
- María Recuenco Peñalver : *Vassilis Alexakis ou le paradoxe systématique de l'autotraduction.*
- Olga Anokhina : *Les traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou autotraduction ?*
- Helena Tanqueiro & Meritxell Soria : *Análisis traductológico de referentes culturales en La testa perduda di Damasceno Monteiro de Antonio Tabucchi.*
- Chiara Montini : *S'autotraduire en traduisant les mots : la vie entre deux langues de Dolores Prato.*
- Delfina Cabrera : *Écrire en « demi-langue ». Multilinguisme et autotraduction dans les premiers scénarios de Manuel Puig.*

DES LANGUES MINORÉES AUX « LANGUES MINEURES » : AUTOTRADUCTION LITTÉRAIRE ET SOCIOLINGUISTIQUE, UNE CONFRONTATION PRODUCTIVE

Christian Lagarde

Université de Perpignan – Via Domitia

Avant toute chose, levons une ambiguïté de l'intitulé de ce dossier : il s'agit clairement ici de traiter d'autotraduction *littéraire*. Ce n'est, bien entendu, là qu'un des aspects que peut revêtir la pratique autotraductive, comme le rappellent plus ou moins incidemment deux contributions (l'une – Rautaoja/Gambier –, à propos de l'activité principale de l'autotraducteur étudié, l'autre – ar Rouz –, au titre d'un moyen non négligeable de resocialisation d'une langue en danger de substitution). Toutes les formes de traduction technique (qui, contrairement à certains présumés, n'est pas nécessairement allographe) relèvent d'une démarche similaire, y compris dans le domaine culturel (que ce soit, par exemple, une notice biographique, un catalogue d'exposition, une quatrième de couverture, le sous-titrage d'un court-métrage, etc.) : elles ont au fond la même finalité de transmission/communication d'un discours écrit ou oral d'un code linguistique à l'autre, voire d'une culture à l'autre, à la différence près que le texte littéraire possède une dimension esthétique irréductible.

Cela étant posé, sociolinguistique et littérature peuvent-elles faire bon ménage ? En France, la réponse à pareille interrogation est susceptible de varier selon les deux écoles sociolinguistiques qui s'y sont développées. Et c'est ici le lieu de formuler tous mes remerciements à celle de Rouen, qui s'incarne dans *Glottopol*, d'avoir fait une place, à la faveur de ce n° 25, à celle de Montpellier dont je crois pouvoir me revendiquer.

À y regarder de près, la distance entre elles, ne porte pas tant sur le fond – après tout, les sociolinguistes occitan(iste)s émules de Robert Lafont, passablement séduits par la « polynomie » corse de Jean-Baptiste Marcellesi (1991)¹, auraient sans aucun doute gagné à se montrer plus pragmatiques, sur le terrain de la mise en œuvre des politiques linguistiques, à l'image de ce dernier – que sur des options de domaine. Si Marcellesi est resté du côté de la langue, des rapports de la langue au politique² que ses successeurs ont réinterprétée dans le domaine de l'intégration à travers l'éducation plurilingue, l'immense œuvre personnelle de

¹ L'occitan, étant donné sa complexité diasystémique, est *a fortiori* éligible dans cette catégorie.

² D'où la création par Marcellesi du terme « glottopolitique ». Pour un bilan de son empreinte sur la réflexion sociolinguistique, cf. Jean-Baptiste Marcellesi, Thierry Bulot, Philippe Blanchet (éds.) 2003, *Sociolinguistique*, et en particulier l'entretien accordé à ses collègues : « Parcours d'un sociolinguiste : de la langue corse au discours politique », pp. 11-38. Pour une évaluation de la démarche de Marcellesi, cf. Christian Lagarde, 2007.

Lafont, campe, un pied sur la langue et un projet politique global, l'autre sur l'analyse et la création littéraires³. C'est par la « textualisation de la diglossie » que s'est opérée très tôt chez lui (le texte de 1976 trouve ses origines dans ses réflexions sur « l'aliénation » [Lafont, 1965] et même dès 1952) cette jonction, et que Boyer⁴, sur le discours politique, Gardy⁵, sur l'écriture, la littérature et la sociologie de la littérature, Kremnitz⁶, des deux côtés à la fois, et bien d'autres, lui ont, chacun à sa manière emboîté le pas. De cette orientation, les nombreux numéros de *Lengas*⁷ publiés à ce jour, portent la trace indélébile.

La diglossie, facteur d'asymétrie, et sa « textualisation »

La diglossie fait donc figure de notion-clé, et son itinéraire épistémologique balisera – ne serait-ce parfois qu'en filigrane – l'ensemble du dossier qui est ici présenté, de manière apparemment paradoxale, puisque la raison d'être de la diglossie est l'expression, selon des échelles variables au gré des différentes évolutions, d'une inégalité – entre variétés d'une même langue (Psichari, 1928), entre celles-ci et/ou langues apparentées (Ferguson, 1959) voire deux langues quelles qu'elles soient (II Congrès de la culture catalane, 1986)⁸ –, alors même que la traduction et l'autotraduction s'inscrivent sous le signe égalitaire de l'équivalence entre source et cible. Il n'en reste pas moins que le diglotte, le traducteur et l'autotraducteur sont fondamentalement des sujets bilingues, voire plurilingues, et qu'ils se meuvent, en vertu de l'articulation bilinguisme individuel/diglossie sociale posée par Fishman (1967) au sein d'ensembles sociopolitiques, socioéconomiques, sociolinguistiques, socioculturels et sociolittéraires, parfois ressemblants, le plus souvent divergents et singuliers, et fréquemment antagoniques.

La « textualisation de la diglossie » est envisagée comme une spectacularisation, dans un écrit qui n'est pas nécessairement littéraire, de celle-ci, comme la mise en évidence de ce que l'on dénommera par la suite, pour ce qui est de la traduction, une « asymétrie » voire une « verticalité » (Parcerisas, 2009 ; Grutman, 2009b), marquée aussi bien dans la directionnalité de l'échange que dans l'interférence linguistique, ou bien encore le poids des canons littéraires, objet de transferts culturels. Le plus souvent en effet, dans la confrontation des langues et des cultures, les échanges sont loin d'être aussi neutres qu'on pourrait se plaire à le penser : le « contact des langues » harmonieux et complémentaire (Weinreich, 1953) se décline fréquemment sur le mode conflictuel (Aracil 1965, 1966 ; Ninyoles, 1969) ; le « champ littéraire » (Bourdieu, 1992, 1998) s'est constitué à l'échelon national, occultant les manifestations infranationales, avant que ne s'impose, au niveau supranational, la mondialisation/globalisation, dont la pleine mesure sera prise en charge, aussi bien par les

³ Pour une approche globale de la réflexion sociolinguistique de Lafont, cf. Robert Lafont, 1997 et la « Bibliographie linguistique et sociolinguistique de l'auteur » (*op. cit.* : 225-232), elle-même incomplète, eu égard à la date de son décès (2009). Pour avoir une idée d'ensemble de la prolixité de Lafont, on se reportera aux quelque 146 entrées (ouvrages, directions d'ouvrages et préfaces) répertoriées au Catalogue général de la BnF.

⁴ Je ne reprends pas ici l'abondante bibliographie sociolinguistique d'Henri Boyer, bien connue des lecteurs de *Glottopol*.

⁵ Les nombreux ouvrages et très nombreux articles écrits par Philippe Gardy ont été recensés par François Pic dans la « Bibliographie, scientifique et littéraire, de Philippe Gardy » qui introduit (p. 9-47) le volume d'hommage qui vient de lui être consacré : Jean-François Courouau, François Pic & Claire Torreilles (éds.) (2013).

⁶ Une vision d'ensemble de l'œuvre de Georg Kremnitz est accessible à partir de Barbara Czernilofsky *et al.* (2007). On y ajoutera Kremnitz (1993), la direction scientifique de la monumentale *Histoire sociale des langues de France* (2013), et, au plan sociolittéraire Kremnitz (2004).

⁷ *Lengas*, revue de sociolinguistique, publiée à Montpellier depuis 1977, qui compte 74 numéros parus, est actuellement disponible au format numérique à l'adresse < <http://lengas.revues.org/> >

⁸ II Congrès de cultura catalana, Barcelona, 1976-1977.

études postcoloniales (Bhabba, 2007) que par une sociologie de la littérature actualisée (Casanova, 1999).

Comme Barthes (1953) l'a montré, la littérature relève de l'institution, tandis que, par son écriture, l'auteur se coule dans le moule qu'elle lui tend, ou au contraire en nargue l'autorité. On a affaire ici aussi, ni plus ni moins qu'au rapport de l'individu (fût-il membre d'une école groupusculaire) à cette institution, dont la vocation – parce qu'il en va de son intérêt à elle – est l'imposition, plus ou moins brutale, plus ou moins subtile, d'une norme (linguistique, artistique ou littéraire) que le plus souvent, l'écrivain, l'artiste et jusqu'au locuteur s'ingénient à contourner pour s'exprimer en toute liberté en faisant montre d'une certaine singularité ou inventivité.

C'est par ce bout individuel de la lorgnette que se sont développées les études sur la traduction : le traducteur est celui par qui l'œuvre unique d'un créateur unique change de champ. Les acteurs et les circonstances ne sont jamais ou presque les mêmes, mais la translation, elle, a toujours lieu. On focalise alors généralement davantage sur les techniques traductives, sur les recours langagiers et esthétiques, que sur la signification et les voies que suppose cet acte, aussi ancien que peut l'être l'humanité, sans forcément en mettre en évidence les enjeux, de nature économique ou symbolique, qu'il véhicule, consciemment ou non. Dans le cas de l'autotraduction, la problématique se surdétermine, comme on va le voir, dans les deux sens à la fois.

La figure de l'auteur et celle du traducteur ne faisant plus qu'une – un seul sujet bi- ou plurilingue, entre deux langues et deux cultures, voire davantage –, grande est la tentation de centrer l'étude sur le « cas » qu'il constitue, à l'image du point de vue interactionnel. Et cela, quand bien même on considérerait, comme naguère Albert Memmi (1957), que « un homme à cheval sur deux cultures est rarement bien assis ». Une telle affirmation, qui a été source de polémique (dans la mesure où on a voulu y voir une défense du « mono » face au « bi » ou au « pluri »), n'en révèle pas moins la tension entre l'unique et le collectif : même à son corps défendant (parfois, au pied de la lettre, la menace vise à attenter à celui-ci – comme naguère Atxaga au Pays basque (Apalategui, 2000 ; Manterola, 2013), ou, dans une autre perspective, Rushdie à Londres (Bhabba, 2007)), le bilingue qu'est l'individu autotraducteur, incarne le trait d'union entre des langues, des cultures ou des idéologies contradictoires, en guerre (jusqu'à la violence concrète, au-delà de la métaphore de Calvet (1987) sur les langues). L'auteur-autotraducteur est donc « le lieu du contact » (comme dirait Weinreich), plus spécifiquement, semble-t-il, le « lieu » privilégié des tensions et contradictions.

Comme l'ont indiqué les membres du groupe de recherche AUTOTRAD, Helena Tanqueiro en tête, l'autotraducteur est en effet un traducteur « privilégié » (Tanqueiro, 2002), de par son double rôle de créateur et de passeur, qui se mue parfois en re-créateur. Son privilège réside dans son droit d'autorité sur le texte qui l'autorise d'autant plus à le raturer que sa subjectivité d'auteur se trouve confrontée à la nécessaire objectivation (le texte étant mis à distance) qui est également le lot du traducteur allographe. Mais, contrairement au « pacte de fidélité » que ce dernier se doit de remplir, l'autotraducteur, tout en produisant une traduction, peut s'autoriser certaines licences qui sont *a priori* prohibées au premier nommé : l'autotraducteur, quoique toujours transgresseur en puissance, ne saurait donc être taxé pour autant de *traditore*.

Alors même que l'autotraduction remonte à la plus haute Antiquité, comme l'a révélé avec une profusion encyclopédique Julio-César Santoyo (2004, 2013), les études dont elle fait l'objet sont récentes : on a coutume de les faire remonter à 1985-1986, en l'occurrence à la recherche que Brian Fitch avait consacrée à Samuel Beckett et à ses suites. En un quart de siècle d'existence, la discipline s'est installée dans le paysage épistémologique, comme en témoignent les deux articles successifs de Rainier Grutman (1998, 2009a) dans la *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Mais elle n'en a pas moins évolué, des grandes figures

littéraires au carrefour de langues de culture vers des auteurs à la croisée de langues de statut inégal. Les précieuses schématisations élaborées par Helena Tanqueiro pour AUTOTRAD matérialisent le passage de préoccupations strictement traductologiques et littéraires (Tanqueiro, 2007 : 92) à des considérations interdisciplinaires connectant l'autotraduction, non seulement aux études littéraires et traductologiques⁹, mais aussi à la sociolinguistique et à l'étude du polysystème littéraire (Tanqueiro, 2013 : 280).

Les recherches, rencontres et publications scientifiques portant sur l'autotraduction se multiplient, singulièrement en Europe occidentale. On citera les deux colloques italiens de Pescara (2010), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)* et de Bologne (2011) *Autotraduzione. Testi e Contesti*¹⁰, celui de Perpignan (2011) *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, ou encore celui de Cork (2013) *Self-Translation in the Iberian Peninsula*¹¹ ; le numéro « Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture » de la revue *Bloomsbury Studies in Translation Paperback* (Cordingley, 2013) ; les ouvrages qui tangent le thème, comme *La traduction dans les cultures plurilingues* (Mus & Vandemeulebroucke, 2011) ou ceux issus à ce jour des colloques de Pescara (Rubio Arquez & D'Antuno, 2012) et Perpignan (Lagarde & Tanqueiro, 2013), et ceux sous presse, *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques* (Ferraro & Grutman, à paraître) et *Self-translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts*¹².

Ce bouillonnement, qui a manifestement l'Espagne « des autonomies » comme épicerie, se déploie actuellement sur au moins sept pays européens, principalement ceux qui sont, à des degrés divers d'officialité, bi ou plurilingues, mais aussi ceux, comme la France, où une idéologie unilinguiste (Boyer, 2000)¹³ est battue en brèche par des concessions qui, sans reconnaître pour autant l'existence de minorités, admettent la dimension « régionale » de certaines langues et cultures. On observera que, comme à l'accoutumée, les langues représentées dans ce dossier, sont celles qui comptent parmi les plus véhiculaires : l'anglais, bien sûr, l'espagnol et le français, combinées à des langues internationales (le russe, le portugais), ou nationales (l'italien, le grec, le suédois, le finnois) ou aspirant à le devenir (le catalan, le basque), ou bien se contentant d'une dimension régionale (le galicien, l'occitan ou le breton).

L'« asymétrie », de type diglossique, parcourt ces différentes strates, mais il en est d'autres, plus subtiles, à l'intérieur même des langues, comme les variantes dialectales par rapport au standard, et jusqu'au système de représentations individuel, qui attribue à chacune des langues, variétés ou registres en présence, une valeur, de fait hiérarchisante, et une/des fonctionnalités propres, distinctes. Nous sommes bien alors dans la configuration diglossique telle qu'elle est ressortie de la dérive de la notion créée par Psichari, devenue le désignant type et presque universel d'une inégalité. Rares sont en effet les auteurs-autotraducteurs qui

⁹ Dans la présentation faite par le groupe AUTOTRAD de ses visées, dans le cadre d'un numéro thématique de la revue roumaine *Atelier de traduction* (7, 2007 : 81-82), il est dit, au sujet de l'autotraduction, « champ d'analyse (...) prometteur » : « Malheureusement, ce dernier est le plus souvent associé au bilinguisme, et non pas à la littérature et à la traduction » et, plus loin, « AUTOTRAD cherche fondamentalement à éveiller l'intérêt des chercheurs (...) au sein de la Traductologie et de la Littérature comparée ». Le champ ayant été délimité et reconnu (entre autre avec la seconde contribution de Rainier Grutman à l'encyclopédie de Mona Baker, en 2009), l'ouverture à la sociolinguistique (et donc aux questions de bilinguisme, écartées dans un premier temps) est désormais à l'ordre du jour.

¹⁰ *Autotraduzione. Testi e Contesti*. Convegno internazionale, Università di Bologna, 17-19 maggio 2011, <<http://www2.lingue.unibo.it/autotraduzione/>>

¹¹ Colloque *Self-Translation in the Iberian Peninsula*, University College Cork, 20-21 septembre 2013, programme : <<http://self-trans-iberia.blogspot.fr>>

¹² Olga Castro, Sergi Mainer & Svetlana Stomorkhova (eds.), *Self-translation and Power: Negotiating Identities in European Multilingual Contexts* (Appel à contributions : <<http://vertalen.augent.be/file/94>>), à paraître.

¹³ L'unilinguisme, d'une part, va au-delà du monolinguisme, en ce qu'il se présente comme exclusif ; d'autre part, est d'ordre idéologique (et relève donc des représentations) et non pas des usages ou des compétences.

placent vraiment leurs langues ou modalités linguistiques sur un pied d'égalité : soit la mise en fiction mime leurs fonctionnements sociaux, soit elle les subvertit de manière compensatoire, comme l'ont démontré Gardy et Lafont (1981) à propos de l'occitan. La subjectivité, liée à une survalorisation symbolique, tend alors à inverser dans le texte (comme dans l'univers carnavalesque) le rapport de force réel, de la même manière que, selon Deleuze et Guattari (1975), une « langue mineure » forgée par l'écrivain parvient à déstabiliser de l'intérieur (à faire boiter) quelque langue que ce soit, indépendamment du statut précédemment évoqué.

Un parcours de lecture, du « macro » au « micro »

L'ensemble des dix-sept textes réunis dans ce dossier offre une grande variété d'approches du thème traité. On y reconnaîtra en premier lieu les deux points de vue fondateurs que la démarche sociolinguistique tente depuis ses origines de fédérer : le « macro » et le « micro ». Ici, le « macro » correspond à des approches globales portant sur le territoire épistémologique de l'autotraduction ou bien à celles qui envisagent une aire linguistique ou un territoire ; le « micro », à des études de cas prenant pour objet la figure d'un auteur-autotraducteur. Cet angle, le plus classique en matière d'étude sur la traduction, est susceptible d'interpeller la dimension sociologique dont se prévaut – par essence, pourrait-on dire – la sociolinguistique ; ce serait là néanmoins ignorer que le positionnement le plus souvent à la marge de l'auteur-autotraducteur nous informe sur les différents collectifs entre lesquels il se positionne et, à sa manière, agit ; ce serait également faire fi du caractère emblématique que cet individu peut acquérir dans ces différentes sphères sociales : intégrer une grande figure littéraire (Nabokov, Puig, Tabucchi, Alexakis) à sa culture voire à son panthéon, est un acte d'appropriation qui, parce qu'il vaut reconnaissance, est hautement significatif.

Sous l'angle des terrains, à côté de cas présentant une certaine originalité, comme le bilinguisme suédo-finnois chez Karl Ekman, ou celui, franco-américain de Nouvelle Angleterre, de Gustave Chabot, émergent deux axes porteurs, que sont d'une part les langues ibériques (basque, galicien, et ici dans une moindre mesure catalan et portugais, avec, en toile de fond quasi omniprésent, le castillan/espagnol) ; d'autre part les « langues régionales » de France (basque à nouveau, breton et occitan). Au-delà, les trajectoires personnelles Russie-Etats-Unis pour Nabokov, Grèce-France chez Alexakis, Argentine-Europe-Etats-Unis-Mexique-Brésil pour Puig, Italie-Mexique chez Tabucchi, prennent la dimension d'un monde globalisé (quand bien même il se circonscrit ici à l'Occident).

Par ailleurs, le lecteur pressé constaterait qu'une large moitié des contributions présentées pourrait être regardée comme susceptible de se réduire à des doublons. Fort heureusement, il n'en est rien, car le lecteur attentif aura tôt fait de constater que, si le rapport à un auteur ou à une situation met certes ces textes en interface, les points de vue adoptés par leurs rédacteurs s'inscrivent dans la différence et la complémentarité. Il s'agira en somme d'aller, à contre-courant de l'histoire de la discipline, des langues minorées socialisées vers les « langues mineures » forgées à l'échelon individuel.

Des perspectives cavalières

L'organisation proposée est placée sous le signe d'une diversité d'approches, de terrains, de combinaisons linguistiques et d'époques de production culturelle, relativement ordonnée selon une véritable tension entre, d'une part, des ébauches, nécessairement plus ou moins abouties – parce que la discipline est à la fois complexe et nouvelle –, d'une sociologie de l'autotraduction et, d'autre part, ce que Grutman dénomme une « galerie de portaits » qui,

selon le « cahier des charges », ne devaient plus être regardés comme autosuffisants mais au contraire sous-tendus par une mise en perspective sociologique, elle-même informée par la théorie sociolinguistique et/ou celle des polysystèmes littéraires. Cette tension est magistralement posée par Rainier Grutman ; elle court, toujours ou presque (car parfois encore mal intégrée à une réflexion et une pratique héritières de moules disciplinaires – critique littéraire, littérature comparée, traductologie – bien assimilés) au fil des dix-sept contributions qui sont ici réunies. Le lecteur pourra bien sûr picorer dans cet ensemble et y rechercher, qui son terrain linguistique, qui son auteur de prédilection, mais voudra bien prendre cependant acte de ce principe de fonctionnement interne, que l'on souhaiterait productif de sens et de dynamique au regard d'un champ épistémologique qui n'en est encore qu'au stade d'un débroussaillage.

Le dossier s'ouvre sur deux textes génériques. Celui de Rainier Grutman l'inaugure en ciblant la problématique d'un point de vue proprement sociolinguistique, en s'axant sur le basculement d'une conception de l'autotraduction centrée sur des individualités à tous égards remarquables – une sorte de *dream team* en la matière – vers une appréhension beaucoup plus large d'un phénomène qui, tout en comprenant ces belles individualités, regroupe les innombrables auteurs en porte-à-faux entre des/leurs langues inégales. De manière rigoureuse et très suggestive, Grutman reprend, pour dire cette inégalité universelle, la notion métaphorique de « galaxie des langues » de de Swaan (1993) et la « théorie gravitationnelle » de Calvet (1999, 2001) qui en dérive, et, en les croisant avec la théorie des polysystèmes d'Even Zohar (1990), il en esquisse tout un éventail de potentialités. L'article de Christian Lagarde lui emboîte le pas quant à la visée généraliste, sociolinguistique et sociolittéraire qu'il adopte, tout en renversant la perspective « en interne », du côté de l'auteur-autotraducteur. Quelles sont les motivations du choix de sa démarche ? Au-delà des affects ou des circonstances vitales qui constituent le cas général, le créateur issu d'une langue minorée a-t-il pour sa part véritablement le choix, et quelles conséquences celui-ci peut-il supposer pour l'individu qui l'adopte vis-à-vis « des siens »... dans la mesure où, s'agissant d'un bilingue et biculturel, on peut parvenir à les définir ainsi ?

On passe ensuite à une série de trois articles consacrés à l'espace hispanique. Julio-César Santoyo est un historien de la traduction et, plus récemment, de l'autotraduction. Sa contribution, après avoir rappelé la dimension diachronique de cette modalité traductive, brosse un tableau exhaustif de ses manifestations contemporaines dans l'espace de la Péninsule ibérique. À côté d'un Portugal bien assis dans sa langue nationale, quoique « travaillé » depuis les dernières décennies par les productions issues de son ancien empire, Santoyo montre non seulement la richesse mais aussi la montée en puissance de l'autotraduction dans une Espagne dont la configuration en régions autonomes favorise un bilinguisme diglossique qui vient néanmoins buter – même en domaine catalan, celui qui présente le plus grand appareil éditorial, le plus grand lectorat potentiel et la plus grande vitalité – sur la véhicularité nationale et internationale de l'espagnol.

Xosé Manuel Dasilva confirme ce constat pour ce qui est de la riche littérature galicienne contemporaine autotraduite, linguistiquement en affinité avec l'univers lusophone dont le galicien est historiquement le berceau, et culturellement conditionnée par l'appartenance de la Galice à l'Espagne. L'autotraduction est de ce fait l'un des terrains de débat entre une frange « réintégrationniste »¹⁴ qui prône le rapprochement avec le Portugal et, de ce fait, le lectorat potentiel d'une langue à laquelle l'empire déchu a donné une importante véhicularité, et une majorité de Galiciens qui se pense davantage dans son propre cadre et en région espagnole

¹⁴ Le « réintégrationnisme » est un mouvement qui, au-delà de la partition politique ancienne (avec, au XI^e siècle, la création du royaume du Portugal) du domaine galaïco-portugais, prône la « réintégration » de l'aire linguistique galicienne et de ses productions culturelles dans celle du portugais, par scission de fait de la culture galicienne de l'espagnole.

qu'en nation vouée à une éventuelle indépendance politique et culturelle. Le foyer dynamique de création littéraire local, potentiellement en mesure de constituer un champ, se trouve de fait pris au piège de la diglossie, quand bien même ses auteurs les plus emblématiques entendent en jouer pour dynamiser leur carrière personnelle.

C'est cette même approche sociologique de l'autotraduction que nous retrouvons dans la contribution d'Elizabete Manterola sur un champ littéraire basque qu'elle juge constitué. Cependant, malgré une conscience identitaire unitaire nationale basque transfrontalière portée radicalement au plan politique, Manterola observe que les conditions sociolinguistiques, tout comme celles de production et de réception de la création littéraire en euskera, sont très dissemblables de part et d'autre de la frontière politique franco-espagnole. Au-delà d'une subordination aux marchés littéraires des deux états et malgré quelques signes de porosité, on constate une vraie dissymétrie, due à la différence de statut sociopolitique et par voie de conséquence, aux pratiques et aux représentations. Une dynamique de réappropriation de la langue s'est produite au Sud, qui constitue un puissant moteur d'une création ; mais celle-ci, se heurtant à l'altérité de l'euskera¹⁵, trouve dans l'autotraduction un exutoire indispensable à sa reconnaissance élargie.

La problématique nationale-transfrontalière adoptée par Elizabete Manterola incite à focaliser l'observation sur le Pays basque nord¹⁶, et à travers lui, à examiner les conditions dans lesquelles se développe, en France, l'autotraduction à partir des dénommées « langues régionales »¹⁷ qui, en dépit d'indéniables spécificités, partagent un sort historique substitutif et des stratégies de neutralisation voire de renversement de la diglossie similaires. L'article que Katixa Dolharé consacre à l'œuvre d'Itxaro Borda, met l'accent sur les contraintes idéologiques qui continuent de peser au Pays basque nord sur le créateur comme sur son environnement, en dépit d'une pacification amorcée. Dolharé donne à voir à son lecteur la signification transgressive que prend aujourd'hui encore l'autotraduction en pareil contexte : elle constitue rien moins, selon elle, que le gage, non seulement d'une ouverture aux différentes altérités, mais à une identité reconstruite selon d'autres modalités.

L'autotraduction dans le cadre de la littérature bretonne est ensuite abordée par deux contributeurs, David ar Rouz (en français, Le Roux) et Erwan Hupel, sous le signe de la figure désormais tutélaire de Pierre-Jakez Hélias et de son *Cheval d'orgueil*¹⁸, *best-seller* s'il en fut en son temps, aujourd'hui regardé dans toute l'ambiguïté de la démarche de son créateur. David ar Rouz, traducteur professionnel et titulaire d'un doctorat de traductologie, brosse un ample tableau des formes qu'a pu prendre l'autotraduction en Bretagne et surtout, sur une toile de fond diachronique allant jusqu'à l'actualité, de ce qu'elle a représenté et représente aussi bien pour les écrivains que pour leur public. Selon lui, la revendication d'une expression littéraire et non-littéraire en Bretagne aujourd'hui s'accompagnerait d'une désaffection vis-à-vis de l'autotraduction et serait la marque du pari d'un au-delà de la diglossie, dans le cadre d'une néo-brittophonie reconquérante. Erwan Hupel part quant à lui d'un corpus plus resserré, qu'il analyse très finement en mettant en évidence une ligne de fracture diglossique, marque de la domination, qui assignerait au texte breton le rôle d'hypotexte dépendant d'un hypertexte français qui lui permettrait en quelque sorte d'advenir.

¹⁵ La langue basque (en basque : *euskera* ou *euskara*) est une langue non indo-européenne dont la xénité nuit à l'intercompréhension, contrairement à l'ensemble roman ibérique.

¹⁶ ou « Pays basque français » ; en basque, Iparralde.

¹⁷ La dénomination « langues régionales » est celle, officielle en France et dans l'Union européenne (cf. la Charte des langues régionales et minoritaires). En France, elle entre partiellement en concurrence, depuis 1999 (« liste Cerquiglini ») avec celle de « langues de France », dont le mérite est de prendre acte d'une présence multilingue au sein de la nation française (en opposition avec la conception « unilinguiste » qui a longtemps prévalu – sans pour autant disparaître), mais dont les 79 composantes reposent sur des critères hétérogènes et partant discutables.

¹⁸ Pierre-Jakez Hélias, *Le cheval d'orgueil*, Paris, Plon, 1975.

En effet, Hupel s'interroge – comme le fait ensuite, pour la langue occitane, Joan-Claudi Forêt – sur le simulacre que peut constituer une écriture en breton (ou en occitan) par des auteurs formés en français et pétris d'une culture française qu'ils valorisent, des œuvres destinées à être reçues par des lecteurs possédant ces mêmes caractéristiques : une sorte de « syndrome de Stockholm » qu'imposerait – comme, du reste, nous venons de le voir, en Espagne – la configuration diglossique interne d'un État et les modalités d'accès à la culture savante. Le texte que propose Forêt revêt quant à lui un intérêt tout particulier, du fait double positionnement (lui-même dédoublé) de son auteur, qui traite la littérature occitane contemporaine à la fois partir de sa subjectivité d'écrivain et d'autotraducteur, et de sa position d'observateur impliqué, que ce soit comme traducteur ou éditeur. Une telle diffraction des points de vue le conduit à une appréhension particulièrement sensible et d'une grande acuité de ce que peut être et signifier la création et la diffusion de la littérature dans une langue minorée de France aujourd'hui, à cheval sur une riche littérature millénaire et un lectorat certes renouvelé, mais dont la taille restreinte condamne l'auteur à se faire traduire ou à s'autotraduire.

Des « cas » toujours complexes

Nous avons jusqu'ici abordé des configurations « classiques » où la textualisation de la diglossie est caractérisée par et constitue une clé interprétative peu discutable. Nous en venons à présent à des études de cas moins connus, et déjà à travers des individualités : la « galerie de portraits » grutmanienne s'annonce...

La contribution de Turo Rautaoja et Yves Gambier met en scène, avec Karl Ekman, un auteur et traducteur professionnel non littéraire qui, par admiration pour le mythe national finlandais qu'est le musicien Jean Sibelius, lui consacre (en 1935) une biographie. Dans un contexte d'exaltation de la nation, le débat sur le fait de savoir si un texte premier finnois a été traduit par son auteur en suédois (comme le veut la version officielle), ou si au contraire (comme le laisse entendre la version révisée de 1956) il l'a été en finnois à partir du suédois, véritable langue première de ce bilingue, n'est certainement pas innocent. D'autant plus que Ekman relève d'une communauté suédophone reconnue et nullement stigmatisée, dont la place au sein de l'édition finlandaise de l'époque était encore prépondérante.

D'un continent l'autre, de minorité il est également question avec celle, qualifiée d'« exiguë », des Franco-américains de Nouvelle-Angleterre, aux Etats-Unis, qu'étudie Peggy Pacini. Elle se penche sur les textes et créations théâtrales de Grégoire Chabot, rédigées dans une reconstitution personnelle de la variété orale de français local, comparable au jocal montréalais. Ce mode d'expression a surtout valeur de témoignage d'une francophonie en phase avancée de substitution face à une anglophonie envahissante. L'exercice d'autotraduction de Chabot est en réalité un recours, de l'ordre des « soins palliatifs », contre ce devenir. Il se présente à l'écrit en miroir, pour inviter le lecteur à parcourir l'original francophone, si ce n'est à se l'approprier, mais il se heurte néanmoins à la difficulté du rendu des registres et des effets de décalage diachronique voulus par l'auteur lorsqu'il met en scène un certain Jacques Cartier.

On en viendra ensuite à la figure, « classique » en matière d'autotraduction, de Vassilis Alexakis, écrivain bilingue si l'en est, et souvent autotraducteur de ses œuvres dans le sens inverse de celui dans lequel il a pu/su les écrire dans un premier temps. Michel Calapodis et Elisa Hatzidaki, ses compatriotes grecs, font de ses écrits une analyse, pour l'essentiel, socio-historique, le point d'orgue de la conception de la langue et de la culture grecques étant dans ces convulsions entre langue pure archaïsante (*catharevoussa*) et langue populaire (*dimotiki*), naguère pointées par Yannis Psicharis/Jean Psichari dans sa conception initiale de la diglossie

– convulsions dont accouchera le « grec moderne ». Alexakis, qui en recueille la synthèse, n'est pas véritablement – et pour cause – dans ce débat, pas plus qu'il ne s'inscrit dans un rapport diglossique entre grec et français : il vise simplement à être double, autant que possible équidistant – l'équilibre étant fragile, surtout sur la durée comme en atteste son itinéraire personnel. C'est ce que plus précisément María Recuenco envisage pour sa part, à savoir une périodisation de l'œuvre d'Alexakis au prisme de la création et de l'autotraduction, liée à des contraintes contextuelles (en particulier, celles qui ont motivé son exil et poussé l'auteur à se fondre dans un universalisme caractéristique de sa culture française d'adoption) et à des aspirations plus personnelles – comme cet ultérieur retour aux sources, par les thématiques, la langue et le lieu même de résidence. Ainsi donc, quand bien même le bilan global de l'œuvre produite dans les deux langues serait à ce jour équilibré, la trajectoire d'Alexakis n'en demeure pas moins objectivement segmentée et contrainte.

Avec Olga Anokhina, dont c'est une des spécialités de recherche, on intègre un versant plus traductologique de notre problématique, en abordant une autre des figures tutélaires de l'autotraduction, Vladimir Nabokov. S'appuyant sur la génétique textuelle, dont elle présente un certain nombre de pièces à conviction, Anokhina s'interroge sur le mythe, à savoir sur l'opportunité de reconsidérer Nabokov non plus tant comme un autotraducteur que comme un traducteur. Elle montre en effet qu'il ne s'agit pas chez le virtuose trilingue (russe, français, anglais) d'une simple autotraduction différée, mais qu'il procédait souvent en deux temps pour passer d'une œuvre écrite par lui en russe à la version anglaise, en s'appuyant sur une traduction allographe intermédiaire confiée à un traducteur suffisamment malléable (entre autre, son propre fils – configuration également pratiquée, comme l'affirme Recuenco, par Alexakis depuis quelques années) pour accepter que son travail soit considérablement révisé par le maître (ce qui n'est, semble-t-il, pas le cas d'Alexakis). Les exemples produits témoignent chez Nabokov d'une compétence linguistique et culturelle hors-pair et d'une totale liberté créative à tous les stades du processus.

Le texte rédigé par Helena Tanqueiro et Meritxell Soria interroge pour sa part, dans la lignée des travaux antérieurs de Tanqueiro, l'autotraduction « *in mente* », à savoir celle qui n'advient pas dans le texte, parce qu'innécessaire en quelque sorte au lecteur-cible qui en décode implicitement le contenu, pour l'essentiel d'ordre culturel et non pas tant linguistique. Elles prennent appui sur le roman *La testa perduta di Damasceno Monteiro* d'Antonio Tabucchi, écrit en italien et autotraduit en portugais, langue qui correspond intégralement au contenu référentiel. Au lecteur italien, Tabucchi doit fournir des commentaires dont le lecteur portugais n'a nul besoin puisqu'il est en mesure de les décoder par lui-même. La comparaison d'une troisième version, traduction allographe en espagnol, vient conforter l'analyse : le lecteur espagnol est logé à la même enseigne que son homologue italien ; seul le détenteur des données contextuelles peut se contenter d'une version à bien des égards elliptique.

Avec les textes qui parachèvent ce dossier, on entre dans une dimension qu'une approche contrastive par langue voire par culture, de la sociolinguistique, récuserait sans doute. Il n'en demeure pas moins que la situation exposée dans la contribution de Chiara Montini, par ailleurs spécialiste de Beckett, nous ramène au fondement même de la notion de diglossie. Les contextes italiens qu'elle explore – ici, l'œuvre de Dolores Prato, originaire des Marches, à l'est de Florence – sont travaillés par l'écart entre italien standard et *dialetti*, à ceci près que chez Prato, les variétés (que ce soit d'un point de vue diatopique ou diastratique) ne sont pas considérées comme telles, mais bien comme deux langues rendues distinctes au plan des affects, ainsi qu'en témoigne le récit autobiographique étudié. Montini, s'outillant de génétique textuelle et d'écrits psychanalytiques, met en évidence la valeur, mi-« entomologique » mi-subversive, des immixtions dialectales dans le corps du texte écrit en italien standard, non seulement comme autant de madeleines de Proust, mais aussi en tant que marques d'une normalisation sociale subie. Montini considère que le grincement des deux

modalités, en tant qu'autotraduction non-aboutie, constitue chez Prato une étape préalable à l'assomption du sujet et à sa pacification.

L'écrivain argentin Manuel Puig, figure atypique de la littérature latinoaméricaine contemporaine, en marge du *boom* dont le *Cent ans de solitude* de García Márquez est le totem, est davantage connu pour ses romans que pour les scénarios qu'il écrivit dans sa jeunesse, dans un anglais approximatif, pour Hollywood. Sa compatriote Delfina Cabrera met en lumière chez lui une écriture en « demi-langue », là par incompetence, plus tard dans une perpétuelle recherche de la traduction de soi, au-delà de ce qui devrait être considéré comme sa langue maternelle. Son espagnol n'est ni celui académique de la péninsule ibérique ni celui populaire du Río de la Plata, mais bien celui qu'il se forge au gré de ses pérégrinations en Europe et aux Amériques et bien plus encore en fonction des personnages toujours marginaux dont il travaille avant tout l'oralité. Puig n'a donc nul besoin de changer de langue pour en changer et pour la changer, nous dit Cabrera. Tresser les multiples fils des langues mineures (au sens de Deleuze et Guattari), c'est traduire et se traduire en permanence, car aucune arme n'est à écarter pour subvertir l'éternel prurit de clôture du monolinguisme – voire de l'unilinguisme.

Cette déambulation à travers des contextes géographiques, historiques, linguistiques, culturels et politiques variés, permettra, on l'espère, au lecteur de découvrir, non seulement combien les voies et les voix sont distinctes, mais surtout à quel point on ne saurait en rester, dans le cadre de l'étude de l'autotraduction, à vénérer une pléiade d'icônes – en vérité elles-mêmes imparfaites. Incrire ces monstres sacrés aux côtés d'auteurs à la notoriété moins reconnue, sur la toile de fond d'un rapport inégal aux langues, au plan des affects et représentations intégrés individuellement, et des langues entre elles, dans leur dimension sociale au plan des usages et des représentations, *via* la diglossie et sa « textualisation », apparaîtra très vraisemblablement à ce même lecteur, autrement productif, autrement suggestif pour la recherche, parce qu'en fin de compte tellement plus proche de l'imperceptible tremblement dans lequel s'inscrivent l'humaine imperfection et les affres de la création, dans une langue, minorée ou « mineure », bien à soi.

Bibliographie

- APALATEGUI, U., 2000, *La naissance de l'écrivain basque. Évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L'Harmattan.
- ARACIL, LI. V., [1965] 1982, « Conflicte lingüístic a l'Europa nova », in Aracil, LI.V., *Papers de sociolingüística*, Barcelona, La Magrana, pp. 23-38.
- ARACIL, LI. V., [1966] 1982, « El bilingüisme com a mite », in Aracil, LI.V., *Papers de sociolingüística*, Barcelona, La Magrana, pp. 39-57.
- BARTHES, R., 1953, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BHABHA, H., [1994] 2007, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot.
- BOURDIEU, P., 1992, 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BOYER, H., 2000, « Ni concurrence, ni déviance : l'unilinguisme français dans ses œuvres », *Lengas*, 48, pp. 89-101.
- BULOT, T. & BLANCHET Ph., 2003, « Parcours d'un sociolinguiste : de la langue corse au discours politique », in Marcellesi, Bulot & Blanchet, pp. 11-38.
- CALVET, L.-J., 1987, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot.
- CALVET, L.-J., 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon.
- CALVET, L.-J., 2001, *Le marché aux langues*, Paris, Plon.

- CASANOVA, P., 1999, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CORDINGLEY, A. (ed.), 2013, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, *Bloomsbury Studies in Translation, Paperback*, January, 3.
- COUROUAU J.-F., PIC F. & TORREILLES, C. (éds.), 2013, *Amb un fil d'amistat. Mélanges offerts à Philippe Gardy*, Toulouse, CELO.
- CZERNILOFSKY B. et al., 2007, *El discurs sociolingüístic actual català i occità : col.loqui amb motiu del 60 aniversari de Georg Kremnitz*, Wien, Praesens.
- DE SWAAN, A., 1993, «The Emergent World Language System: an Introduction», *International Political Science Review/Revue internationale de science politique*, 14, 3, pp. 219-226.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F., 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- EVEN-ZOHAR, I., 1990, « Polysystem Studies », *Poetics Today*, 11:1, 1-262.
- FERGUSON, Ch., 1959, « Diglossia », *Word*, XV, 1959, pp. 325-340.
- FERRARO, A. & GRUTMAN, R. (éds.), à paraître, *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier.
- FISHMAN, J., 1967, « Bilingualism with or without Diglossia; Diglossia with or without Bilingualism », *Journal of Social Issues*, 23-2, 1967, pp. 29-38.
- FITCH, B., 1986, « The Status of Self-Translation », *Revue de Critique et de Théorie littéraire*, 4, pp. 111-125.
- GARDY, Ph. & LAFONT, R., 1981, « La diglossie comme conflit : l'exemple occitan », *Langages*, 61, 1981, pp. 75-87.
- GRUTMAN, R. [1998] 2009a, « Autotranslation », in Baker, Mona (ed.), *Encyclopaedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, pp. 17-20 ; 2^e éd. 2009, pp. 257-260.
- GRUTMAN, R., 2009b, « La autotraducción en la galaxia de las lenguas », *Quaderns*, 16, pp. 123-134.
- KREMnitz, G., 1993, *Multilinguisme social*, Barcelona, Edicions 62.
- KREMnitz, G., 2004, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*. Wien, Praesens.
- KREMnitz, G. (dir.), 2013, *Histoire sociale des langues de France*, Rennes, PUR.
- LAFONT, R., 1952, « Remarques sur les conditions et les méthodes d'une étude rationnelle du comportement linguistique des Occitans », repris in Lafont, 1997, pp. 11-17.
- LAFONT, R., 1965, « Sobre l'alienacion. I. Del pus passat a nosautres » / « Sobre l'alienacion. II. Ara », *Viure*, n°1, printemps de 1965, n°3, automne de 1965.
- LAFONT R., 1976, « Peuple et Nature : sur la textualisation idéologique de la diglossie », in Giordan, H. & Ricard, A. (eds.), *Diglossie et Littérature*, Bordeaux, MSHA, pp. 161-172.
- LAFONT R., 1997, *Quarante ans de sociolinguistique à la marge*, Paris, L'Harmattan.
- LAGARDE, C., 2007, « Le concept de "langue polynomique", supercherie scientifique ou concept opératoire ? », in Françoise Cazal (éd.), *Homenaje a/Hommage à Francis Cerdan*, Toulouse, Méridiennes, 2007, pp. 477-492.
- LAGARDE, C. & TANQUEIRO, H. (eds.), 2013, *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas.
- MANTEROLA, E., 2013, « Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga », in Lagarde & Tanqueiro, pp. 61-67.
- MARCELLES, J.-B., 1991 « Polynomie, variation et norme », *Langues polynomiques*, PULA, 3/4, Université de Corte, pp. 331-334.
- MARCELLES, J.-B., BULOT, T. & BLANCHET, Ph. (éds.), 2003, *Sociolinguistique, Épistémologie, Langues régionales, Polynomie*, Paris, L'Harmattan.
- MEMMI, Albert, 1957, *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Correa.

- MUS, F. & VANDEMEULEBROUCKE, K. (éds.), 2011, *La traduction dans les cultures plurilingues*, Arras, Presses de l'Université d'Artois.
- PARCERISAS, F., 2009, « De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction », *Quaderns*, 16, pp. 117-122.
- PSICHARI, J., 1928, « Un pays qui ne veut pas de sa langue », *Mercure de France*, CCVIII, pp. 63-21.
- RUBIO ARQUEZ, M. & D'ANTUONO, N., *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, LED, 2012, <<http://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/allegati/Arquez-Autotraduzione.pdf>>
- SANTOYO, J. C., 2005, « Autotraducción: una perspectiva histórica », *Meta*, L, 3, pp. 858-867.
- SANTOYO, J. C., 2013, « Esbozo de una historia de la autotraducción », in Lagarde & Tanqueiro, pp. 23-35.
- TANQUEIRO H., 2002, *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*, Universitat Autònoma de Barcelona, thèses, <<http://www.tdx.cat/handle/10803/5259>>
- TANQUEIRO, H., 2007, « L'autotraduction comme objet d'étude », *Atelier de traduction*, 7, pp. 91-99.
- TANQUEIRO, H., 2013, « Épilogue. La autotraducción: perspectivas abiertas », in Lagarde & Tanqueiro, pp.2 75-281.
- WEINREICH, U., [1953] 1968, *Languages in Contact*, La Haye/Paris, Mouton.

L'AUTOTRADUCTION : DE LA GALERIE DE PORTRAITS À LA GALAXIE DES LANGUES¹

Rainier Grutman

Université d'Ottawa (Canada)

*Tous les animaux sont égaux, mais certains sont plus égaux que d'autres.
(George Orwell, La Ferme des Animaux, trad. Jean Quéval)*

Introduction : un regard sociologique

Il y a un siècle, le fondateur de la sociologie moderne en France, Émile Durkheim, invita Gustave Lanson, son exact contemporain et son pendant du côté des études littéraires, à réfléchir aux rapports entre « l'histoire littéraire et la sociologie » (c'est le titre de sa conférence, prononcée le 29 janvier 1904 à l'École des hautes études sociales de Paris). Devant ce parterre de sociologues, Lanson commence par dissocier les deux disciplines en raison de leur incompatibilité, avant d'essayer de trouver une « étroite connexion » (1904 : 625) entre les deux points de vue, grâce notamment au facteur médiateur qu'est le public, qui « commande l'œuvre [...] sans s'en douter » (1904 : 626) et confère de la sorte une dimension collective à l'acte au départ individuel de l'auteur. Cela dit, même si l'historien de la littérature dégage « le rapport de l'œuvre à l'auteur et aux divers publics devant lesquels elle a passé », son but ultime n'en est pas moins « toujours un individu », plus précisément « la description exacte de l'individualité littéraire » (1904 : 623). L'exactitude de cette description est cruciale, car elle sert à mieux connaître le particulier, un but aussi louable aux yeux du positiviste Lanson que celui assigné aux savants par Aristote déclarant dans sa *Métaphysique* qu'*il n'y a de science que du général*.

À lire ces considérations épistémologiques vieilles d'un siècle, on se surprend à penser que les choses, au fond, n'ont pas tellement changé. Les littéraires s'attachent toujours à « l'individualité littéraire », voire à l'écrivain d'exception, souscrivant sans le savoir à l'axiome lansonien selon lequel « *il n'y a de connaissance que du particulier* » (1904 : 624). Tel n'était pas (et n'est toujours pas) l'avis des sociologues, lesquels s'intéressent davantage à la dimension collective. L'objet de leurs connaissances est la société, non l'individu. D'origine philosophique, ce dernier concept « compte parmi les plus confus [...] de la pensée

¹ Ce texte poursuit une réflexion entamée en espagnol dans Grutman (2009b, 2011).

quotidienne » selon Norbert Elias² (1991a : 138) : il « fige l'homme sous la forme d'un adulte indépendant, solitaire, situé en dehors de tout réseau relationnel, sans qu'il ait jamais été enfant » (1991a : 138 et 141). L'être humain ainsi figé et coupé du social (*homo clausus*) est au mieux « une image idéale » (1991a : 141), au pire « un mythe » (1991a : 144) pour Elias, qui comprend l'homme comme *energeia* plutôt que comme *ergon*, le résultat toujours provisoire d'un long processus de socialisation...

S'agissant de l'autotraduction, le point de vue littéraire a fait appréhender ce phénomène à travers l'étude isolée de quelques cas certes fascinants, mais dont le caractère représentatif et explicatif ne va pas de soi. Au premier rang, évidemment, Samuel Beckett, dont le nom ne manque jamais à l'appel. Son dossier est de loin le plus étudié : une bonne demi-douzaine de livres traite spécifiquement de son bilinguisme d'écriture ; les articles sur le sujet rempliraient facilement une étagère de bibliothèque. À force de creuser sa biographie (qui contient sans le moindre doute des éléments pertinents pour l'étude de ses choix linguistiques), on connaît de mieux en mieux ce que Lanson appellerait « l'individualité littéraire » de Beckett. Nous connaissons la chronologie (Sardin, 2002 : 29-31) et les étapes (Montini, 2009) de son bilinguisme littéraire, ce qui nous aide à repérer des moments-clefs. Nous sommes aussi beaucoup mieux renseignés sur la manière dont il se traduisait, qui a forcément évolué au fil des ans.

C'est bien, c'est beaucoup même, mais il reste des pistes à explorer. Qu'en est-il, par exemple, de la « configuration » (pour parler comme Elias, 1991a : 154-161) dont fit partie Beckett ? Qu'en est-il de sa double « trajectoire » (au sens de Bourdieu) dans les champs littéraires français et britannique ? Faute d'avoir été restitué (sans pour autant l'y réduire) aux contextes qui furent les siens, Beckett est pratiquement devenu une sorte de comète de Halley. Pour des raisons exposées plus longuement ailleurs (Grutman, 2013a et b), il me semble tout à fait souhaitable de parler de Beckett, mais à condition d'aller au-delà de son cas fort particulier. C'est à ce prix seulement qu'il deviendra possible de décrire et d'expliquer l'autotraduction en tant que telle.

En effet, et c'est là que réside l'erreur à mon avis, Beckett a souvent été considéré comme un exemple *sui generis*, un surdoué, une exception géniale et, par conséquent, une confirmation implicite de la règle voulant que la création « normale » s'exprime en une seule langue, à la fois maternelle et nationale. Loin de remettre cette règle en question, Beckett a été ramené au statut d'*hapax legomenon*, d'occurrence unique et isolée dans le corpus. Or, en le confinant dans ce rôle somme toute marginal, on réduit considérablement la portée heuristique de son « cas ». Beckett n'explique plus que Beckett.

Il n'est pas dit que l'on réglera ce problème simplement en élargissant le corpus à un plus grand nombre de « cas célèbres » étudiés *in splendid isolation* (comme avaient coutume de dire les diplomates britanniques) et chéris pour leur caractère spectaculairement idiosyncrasique. Encore faut-il dépasser la vision atomistique, partielle et parcellisée, que nous continuons à avoir de l'autotraduction. En juxtaposant par exemple Samuel Beckett et Vladimir Nabokov (qui sont les dieux jumeaux de l'autotraduction, ses Castor et Pollux), Julien Green et Nancy Huston (anglais-français), Ariel Dorfman et Rosario Ferré (anglais-espagnol), ou encore Isak Dinesen/Karen Blixen et Eileen Chang (en tant qu'autotraductrices), indépendamment des contextes sociohistoriques dont héritèrent ces auteurs, on risque d'obtenir une galerie de portraits certes impressionnante, mais au pouvoir explicatif limité, malgré l'intérêt certain de ces écrivains (ou d'autres autotraducteurs canoniques, car la liste pourrait facilement s'allonger).

² Elias (1991b) qui avait toutefois intitulé son dernier livre, resté inachevé, *Mozart : sociologie d'un génie*. Plus récemment, Bernard Lahire (2004 : 695-736) a défendu le projet contre-intuitif d'une sociologie des individus.

L'(auto)traduction dans la « galaxie » des langues

Il est moins utile d'énumérer des noms – fussent-ils ceux de « granzécrivains » – que de chercher ce qui permet de rapprocher les portraits (ou, au contraire, de les opposer). Un des critères qui donne accès à cette dynamique sous-jacente est la langue. Est-ce une pure coïncidence, en effet, que le bilinguisme des autotraducteurs contemporains les plus en vue comprenne presque toujours la langue anglaise et que, pour un nombre important parmi eux, l'autre langue soit le français ? Ne nous y trompons pas : ce sont là les deux langues les plus lues (et, si l'on se fie à l'*Index translationum* de l'Unesco, les plus traduites) au monde, de telle sorte qu'il devient légitime de se demander si leur diffusion planétaire, hier par la colonisation, aujourd'hui par la communication, a quelque chose à voir avec la popularité critique de monstres sacrés comme Beckett ou Nabokov.

Si l'on remonte dans le passé, on constate sans surprise que le français était une langue-carrefour pour l'autotraduction. Au cours de leurs recherches sur le sujet, Jan Walsh Hokenson et Marcella Munson se sont rendu compte que le français revenait avec une « fréquence disproportionnée » (2007 : 15) dans le répertoire des écrivains bilingues qu'elles étudiaient. Par voie de conséquence, les deux-tiers de la douzaine d'autotraducteurs qui ont droit à un médaillon dans leur livre travaillèrent soit à partir du français soit vers le français (soit encore dans les deux sens) : Charles d'Orléans au Moyen Âge, Nicole Oresme et Remy Belleau à la Renaissance, Carlo Goldoni au siècle des Lumières, Stefan George, Giuseppe Ungaretti, Julien Green et Samuel Beckett au siècle des guerres mondiales.

Aujourd'hui, on le sait, c'est l'anglais qui exerce ce pouvoir d'attraction. Sa position est tellement hégémonique que le politologue néerlandais Abram De Swaan (1993 : 220 ; 2001 : 4-6) a pu proposer la métaphore de la « galaxie » mondiale des langues. En son centre se trouve un soleil (l'anglais) autour duquel tournent une douzaine de langues-planètes (le mandarin, l'allemand et le japonais, l'hindi, le russe et l'arabe, l'espagnol, le français et le portugais, enfin le malais et le swahili), avec chacune leurs langues-satellites et ainsi de suite³. En mettant à nu les forces centripètes qui font graviter les différents corps célestes vers un centre, ce modèle « galactique » met un peu d'ordre dans l'apparent désordre babélien des milliers de langues parlées sur Terre. Il a été repris et développé par le sociolinguiste français Louis-Jean Calvet (1999 : 76, 88), qui a multiplié les paramètres permettant de déterminer l'importance relative des langues de manière à obtenir un véritable « Baromètre des langues », mis au point avec l'aide de son frère, le mathématicien Alain Calvet, et disponible en ligne. Chez Calvet, une dizaine de langues « supercentrales » (les mêmes que chez De Swaan, moins le japonais et l'arabe) tournent autour du soleil anglais et « sont à leur tour pivot de la gravitation de cent à deux cents langues centrales autour desquelles gravitent enfin six à sept mille langues périphériques » (2007 : 46).

De Swaan et Calvet tombent d'accord sur le « principe que les langues sont reliées entre elles par des bilingues, et que les systèmes de bilinguisme sont hiérarchisés, déterminés par des rapports de force. Ainsi un bilingue arabe-berbère au Maroc est toujours de première langue berbère, un bilingue wolof-français au Sénégal est toujours de première langue wolof, un bilingue alsacien-français en Alsace est toujours de première langue alsacienne, etc. »

³ « *The world language system may be characterized as a galaxy of languages: at the first level, arrays of regional languages surround a central, national language like satellites around a planet. At the next higher level, these national languages are themselves peripheral with respect to a supranational central language, like planets circling the sun in the solar system. In this way the thousands of languages spoken on the globe are each connected to any one of, say, a hundred national languages through multilingual speakers. These numerous national languages, in turn, are each linked to one out of a dozen supranational languages. In the midst of this galaxy there is one language that is spoken by more multilingual speakers in the supranational language groups than any other and that is therefore central to all central languages. This supercentral language is, of course, English.* » (De Swaan, 1993: 220)

(Calvet 2007 : 46). En vertu de la force centripète propre à ce système, chaque (groupe de) locuteur(s) apprend normalement soit une langue plus centrale que la sienne soit une langue qui se situe sur la même orbite, mais il est rare qu'un bilingue ajoute à son répertoire une langue plus périphérique que la sienne.

Par conséquent, le poids relatif d'une langue (source de sa force d'attraction gravitationnelle) ne dépend pas seulement du nombre de personnes qui l'ont comme langue première ou unique, mais se calcule aussi à partir du nombre de locuteurs bilingues qui s'en servent comme langue seconde : plus une langue est pratiquée par des gens qui en connaissent déjà une (ou plusieurs) autre(s), plus elle aura de chances d'avoir un statut international. Pour les frères Calvet (2012), la proportion des bilingues ou polyglottes dans le nombre total de locuteurs d'une langue est ainsi un indice de son « taux de véhicularité ». Le swahili, disent-ils, est « une langue de communication majeure en Afrique de l'est, parlée par plusieurs dizaines de millions d'individus qui ont une autre langue pour L1 » (ou première). De même, la montée fulgurante de l'anglais, si elle s'explique par ses quelque 300 millions de *native speakers*, doit davantage encore aux 700 millions de bilingues non anglophones au départ – ceux-là mêmes parfois dont les ancêtres avaient appris le français pour exactement les mêmes raisons –, pour qui il est devenu la langue véhiculaire. Ce raisonnement permet aussi de comprendre que des langues comme l'arabe ou le mandarin occupent une place moins centrale que ne le suggérerait leur nombre de locuteurs natifs (Calvet, 2007 : 49-54) : c'est que ces derniers apprennent volontiers l'anglais (ou le français, pour les arabophones), langues au rayonnement duquel ils contribuent ainsi, alors que l'arabe et même le chinois s'ajoutent encore beaucoup moins souvent au répertoire de l'élite polyglotte internationale.

Il existe donc une hiérarchie et un déséquilibre entre les langues du monde. En somme, on peut leur appliquer le commandement final de *La Ferme des Animaux* : si toutes sont en principe égales, certaines le sont plus que d'autres. À la bourse mondiale des langues, toutes n'ont pas la même cote, non pas tant en raison de leurs qualités intrinsèques (leur valeur d'usage, disait Marx) qu'en raison de leur valeur d'échange. Il y en a qui ouvrent relativement peu de portes et d'autres qui permettent de communiquer avec un plus grand nombre de personnes ; il y en a qui prétendent à une très grande ancienneté et d'autres qui ont été standardisées ou même codifiées beaucoup plus récemment ; enfin, il y en a à partir desquelles on traduit beaucoup et d'autres qu'on traduit beaucoup moins, car ce déséquilibre structurel affecte également la forme particulière de trafic qu'est la traduction.

Les études culturelles de la traduction, qu'il s'agisse des travaux classiques réalisés dans le cadre de la théorie du polysystème ou de ceux, plus récents, d'inspiration sociologique (bourdieusienne notamment), reconnaissent la nature intrinsèquement asymétrique des contacts entre les littératures. « *There is no equality in literary contacts* », fit observer Itamar Even Zohar⁴ (1978 : 48) il y a trente-cinq ans. Il entend par là que les interférences entre des systèmes littéraires sont d'habitude unilatérales (de telle sorte que ce sont en fait des importations, non des échanges). Une littérature cible, tout en important beaucoup d'éléments d'une littérature source, a fort peu d'effet sur cette dernière : ainsi, il n'y a aucune commune mesure entre l'influence exercée par les écrivains russes en France (y compris après la parution du *Roman russe* (1886) de Vogüé) et l'impact énorme de la littérature française dans la Russie des 18^e et 19^e siècles. Even Zohar (1978 : 46 ; 1990 : 55 ; on peut le lire en français dans Oseki-Dépré, 1999 : 66-74) ajoute qu'il faut distinguer les contacts entre des systèmes bien établis et relativement *indépendants* des interférences entre des systèmes peu ou pas consolidés, flous et fluides, qui *dependent* en tout ou en partie d'autres systèmes littéraires. À cause précisément de leur dépendance, les littératures appartenant à cette deuxième catégorie

⁴ Au moment de mettre à jour cet article pour *Poetics Today*, il changea la phrase en question, qui se lit maintenant comme suit : « *There is no symmetry in literary interference* » (Even Zohar, 1990: 62).

offrent moins de résistance aux interférences venues d'ailleurs que celles de la première catégorie.

Dans son livre sur *La République mondiale des Lettres*, Pascale Casanova (1999) arrive à peu près à la même conclusion, mais à partir d'autres prémisses. Casanova étend aux relations littéraires internationales les hypothèses formulées par Pierre Bourdieu (1992) au sujet du champ éminemment national de la littérature française. Elle cherche à mieux cerner le fonctionnement de la littérature mondiale, conçue comme un champ de forces, un champ clos, un espace où des écrivains de différentes nationalités entrent en concurrence et en lice.

[...] dans l'univers littéraire, c'est la concurrence qui définit et unifie le jeu tout en désignant les limites mêmes de l'espace. Tous ne font pas la même chose, mais tous luttent pour entrer dans la même course (concursus) et, avec des armes inégales, tenter d'atteindre le même but : la légitimité littéraire. (Casanova, 1999 : 63).

Fidèle en cela à la théorie de l'action sociale développée par Bourdieu (1994), elle s'intéresse aux gens derrière les choses, aux *agents des res agenda*, aux médiateurs et négociateurs plus ou moins puissants, plus ou moins vulnérables. Even Zohar (1990) conceptualisant les « universaux » du contact ou de l'interférence littéraires observait surtout les choses, les *res* (textes, genres, modèles et conventions d'écriture) qui circulaient entre les littératures et passaient de l'une à l'autre. Sans minimiser ces différences, les conclusions des deux chercheurs frappent cependant par leur grande convergence : en tant que contact entre des ensembles de prestige et de statut variables, en synchronie aussi bien qu'en diachronie, la traduction est le plus souvent de nature asymétrique.

Il n'en va pas autrement pour l'autotraduction. Je ne veux pas parler du fait (facile à vérifier) qu'elle constitue une étape quantitativement peu importante dans la carrière de la plupart des écrivains bilingues. Il est en effet curieux de voir que tant d'auteurs tentés par l'expérience s'arrêtent après un ou deux essais⁵. Nettement moins nombreux sont les autotraducteurs qui persistent et signent, produisant une quantité de textes sinon identique du moins comparable dans chaque langue, de manière à obtenir une sorte de planche de Rorschach. Je ne veux pas non plus insinuer qu'il y aurait un déséquilibre qualitatif, esthétique, entre les deux versants d'une œuvre bilingue, mais plutôt prendre acte du fait que la *transaction* traductionnelle est elle-même rarement horizontale, mais met souvent en présence des parties inégales, c'est-à-dire des langues au statut et au prestige assez différents pour qu'un véritable dialogue soit difficilement imaginable.

Dans un autre travail, intitulé « Consécration et accumulation de capital littéraire », Pascale Casanova s'est penchée sur la traduction comme « forme de reconnaissance littéraire », source et canal de légitimation :

[...] loin d'être l'échange horizontal ou le transfert pacifié souvent décrit, la traduction ne peut être comprise, au contraire, que comme un « échange inégal » se produisant dans un univers fortement hiérarchisé. Du même coup, elle peut être décrite comme l'une des formes spécifiques du rapport de domination qui s'exerce dans le champ littéraire international ; et aussi, de ce fait, comme un enjeu essentiel des luttes pour la légitimité qui se livrent dans cet univers, c'est-à-dire comme l'une des voies principales de consécration des auteurs et des textes. Ce point de vue pourrait aussi permettre de dépasser la conception de la traduction comme relation singulière entre un texte et sa transcription, en réinscrivant chaque traduction dans le réseau mondial des relations de domination littéraire dont elle est l'une des formes. (Casanova, 2002 : 7-8).

⁵ On possède des chiffres assez précis pour les autotraducteurs basques : les recherches de Manterola (2011 : 123) montrent que 37 sur 63 auteurs de ce type (59 %) se sont traduits une seule fois et 47 sur 63 (75 %) une ou deux fois ; elle n'a trouvé que 4 auteurs ayant plus de dix autotraductions à leur actif.

Dans son livre, la traduction apparaissait déjà comme « l'enjeu et l'arme majeurs de la rivalité universelle entre les joueurs, une des formes spécifiques de la lutte dans l'espace littéraire international » (Casanova, 1999 : 188-189). Même en dehors de toute stratégie concertée, l'intervention qu'elle constitue n'est jamais innocente : tout dépendra, d'une part, du sens dans lequel s'opère le transfert (selon qu'il s'agit d'importation ou au contraire d'exportation d'œuvres littéraires par le biais de la traduction) ; d'autre part, « de la relation [d'(in)égalité] entre les langues entre lesquelles il s'accomplit. » (1999 : 189).

Pour Casanova en effet, davantage que pour Even Zohar, la position relative occupée par telle ou telle littérature est intimement liée au prestige de la langue dans laquelle elle est écrite. Ce prestige n'est pas dès lors purement sociopolitique mais également littéraire : « Il s'agit [...] de la croyance proprement littéraire attachée à une langue, de la valeur qui lui est accordée littérairement » (Casanova, 2002 : 8), en fonction d'une pléthore de critères qui, pour être subjectifs, n'en sont pas moins d'une efficacité redoutable à l'heure de marquer des différences : « son ancienneté, [le] prestige de sa poésie, le raffinement de [se]s formes littéraires » (*ibid.*).

À partir de l'opposition entre des langues qu'elle appelle « dominantes » (« centrales », dans la terminologie de De Swaan) et « dominées » (ou périphériques), c'est-à-dire moins cotées à la bourse mondiale des langues, Casanova (2002 : 9-10) arrive à une typologie des transferts traductionnels qui prévoit les quatre possibilités suivantes :

1. la traduction d'une langue symboliquement dominante vers une autre langue dominante (centrale) ;
2. la traduction d'un texte écrit dans une langue dominante vers une langue dominée ;
3. la même opération dans le sens inverse – d'une langue dominée vers une langue dominante ;
4. la traduction d'une langue symboliquement dominée (périphérique) vers une autre langue dominée (périphérique).

Ces distinctions sont basées sur le statut global des langues source et cible, soit leur « poids » variable dans le modèle « gravitationnel » décrit plus haut. Ce raisonnement s'applique à l'autotraduction, à condition de tenir compte de deux facteurs supplémentaires.

Dans le cas qui nous concerne, d'abord, l'asymétrie peut également être le résultat d'une configuration moins globale, vu que la cohabitation de deux langues sur un même territoire ou dans le cadre d'un même État génère souvent des différences de statut : officiel, co-officiel, non officiel, etc. À la dimension planétaire sur laquelle insiste Casanova s'ajoute de la sorte une dimension plus locale, nationale ou même régionale, car le bilinguisme peut concerner une partie seulement d'un État-nation (c'est le cas au Canada, où le contact entre le français et l'anglais ne marque pas toutes les provinces, loin de là). Cet ancrage local de l'asymétrie linguistique, notamment par le biais de la diglossie (Grutman, 2011 : 71-77 ; Lagarde, à paraître), joue un rôle considérable dans le cas de l'autotraduction, où l'auteur de l'original et le traducteur sont une même personne, qui se trouve souvent à habiter la frontière (ou à tout le moins une zone de contact/conflit) linguistique. L'observation d'Uriel Weinreich à l'effet que « *the bilingual speaker is the ultimate locus of language contact* » et que, par conséquent, « *even socio-cultural factors regulate interference through the mediation of individual speakers* » (1967 [1953] : 71), aura rarement été aussi pertinente. Biculturels en plus d'être bilingues, les autotraducteurs sont des courroies de transmission de forces et de pressions sociales qui sont généralement dédoublées et délocalisées dans les autres transferts traductionnels, où il est plus rare qu'auteur et traducteur appartiennent à la même

communauté ou habitent le même territoire (voire le même pays : on traduit la littérature espagnole en Allemagne, la littérature américaine en France, etc.).

La deuxième différence concerne l'agentivité (*agency*) de l'autotraducteur, qui prend souvent lui-même la décision de se traduire, pour des raisons diverses (tantôt externes – sociopolitiques, commerciales ou psychologiques – tantôt internes à l'œuvre, liées à des questions de poétique ou d'esthétique), mais qui concernent au premier chef ses propres projets d'écriture (Anselmi, 2012 : 34-44 ; Gentes, à paraître). L'impulsion vient donc d'abord de lui, contrairement à ce qui se passe habituellement, du moins à l'époque moderne, où une traduction (disons « allographe ») répond généralement à une demande du marché et fait l'objet d'un contrat entre deux maisons d'édition (l'auteur ayant souvent cédé ses droits de traduction). Aujourd'hui, l'initiative de traduire ou non telle ou telle œuvre appartient assez rarement au traducteur et encore moins fréquemment à l'auteur de l'original. Mais cela se produit souvent dans le cas de l'autotraduction, où une même personne remplit les deux rôles et peut de ce fait contourner le processus habituel.

Échanges horizontaux et transferts verticaux

La traduction littéraire a longtemps été conçue comme une « simple opération de *translation* (comme le dit justement l'anglais) » entre des « langues nationales égales et juxtaposées », comme « simplement le moyen de faire passer les textes d'un champ littéraire national à un autre » (Casanova, 2002 : 7). Il est vrai que la forme de traduction la plus étudiée est celle qui a lieu entre deux langues officiellement reconnues dans (au moins) un État-nation. Si elle a souvent été envisagée comme un « échange horizontal », c'est précisément grâce au caractère officiel, dominant et central de langues distinctes et autonomes (car guère en contact ou en concurrence sur un même territoire) qui sont à leur tour l'organe de systèmes littéraires bien établis (comme dirait Even Zohar). Dans ces conditions, la traduction peut en effet apparaître comme un signe d'ouverture des frontières, comme un « pont » jeté entre deux rives qu'elle relie, permettant ainsi non seulement la communication, mais aussi le commerce et enfin le changement (si l'on en croit l'adage allemand *Wandel durch Handel*).

Or, nous l'avons vu, ces langues supercentrales ou supranationales sont fort peu nombreuses : on en dénombre à peine dix ou douze, alors que plus de cinq cents langues comptent plus d'un demi-million de locuteurs. La moitié de ces langues-pivot sont d'origine européenne : c'est à partir d'elles que sont faites la très grande majorité des traductions de livres dans le monde entier. D'après l'*Index translationum* de l'Unesco, les six principales langues-source sont, dans l'ordre : l'anglais, le français, l'allemand, le russe, l'italien et l'espagnol. En les combinant, on obtient du reste, sans surprise véritable, les constellations linguistiques de quelques-uns parmi les autotraducteurs les plus cotés : Samuel Beckett, Nancy Huston, Julien Green et Raymond Federman pour le tandem anglais-français ; Vladimir Nabokov et Joseph Brodsky pour la dynamique anglo-russe ; Ariel Dorfman pour le couple anglais-espagnol ; Giuseppe Ungaretti pour l'italien et le français ; Franco Biondi pour l'italien et l'allemand ; Anne Weber pour l'allemand et le français ; etc.

Même si la position privilégiée de leurs langues d'écriture dans la galaxie mondiale confère à ces auteurs une plus grande visibilité, médiatique notamment, on se gardera de les considérer comme des synecdoques, comme des parties censées représenter (et remplacer) le tout. En réalité, ils n'incarnent qu'une des quatre configurations évoquées par Casanova : la seule où il soit vraiment possible de parler d'échanges horizontaux ou réciproques. Dans les trois autres cas, le terrain de jeu (si l'on veut) n'est pas horizontal mais incliné.

Depuis 2009, paraît en Grèce (mais sous la direction de l'Irlandais Michael Cronin) une revue polyglotte qui se spécialise précisément dans l'étude de ces trois autres configurations. Elle s'appelle *mTm*, titre abrégé qui cache : « *minor translating major* », « *major translating minor* » et « *minor translating minor* ». Selon son site Web⁶, la revue a notamment pour objectifs d'examiner l'incidence du statut de langue majeure/mineure sur la pratique de traduction, d'étudier la spécificité des traductions majeures > mineures (et vice versa) et de promouvoir l'étude des traductions entre langues mineures.

Le fait que l'on ait pu regrouper ces configurations montre bien qu'il s'agit d'un faisceau, d'un ensemble. D'où l'intérêt qu'il y aurait (à mon sens) d'introduire, dans la typologie de Casanova, une ligne de démarcation plus nette entre deux types de traduction, à savoir :

1. celles qui font intervenir des partenaires de statut potentiellement égal ou à tout le moins comparable ; pour des raisons qui apparaîtront plus loin, cela correspond surtout à la première catégorie de Casanova, soit celle des échanges horizontaux, symétriques entre des langues dominantes, centrales.
2. celles qui mettent en présence des langues de statut trop inégal pour que le transfert puisse ressembler à un échange (mot qui implique une forme de réciprocité).

Pour souligner que ce deuxième type de transfert est tout sauf « horizontal », je le dirai « vertical », en empruntant une image à des travaux relativement anciens, qui ne relèvent pas de la sociolinguistique (comme on aurait pu s'y attendre) mais de la philologie romane.

Dans une remarquable enquête de sémantique historique sur le mot et la notion du *traduire* tels qu'ils se sont développés au Moyen Âge et à la Renaissance, Gianfranco Folena distingue entre, d'une part, « un traduire 'vertical', où la langue de départ, généralement le latin, a un prestige et une valeur qui transcendent ceux de la langue d'arrivée » et, d'autre part, « un traduire 'horizontal' [...] entre des langues qui ont des structures similaires et de fortes affinités culturelles, comme les langues romanes⁷ ». Folena étend ainsi au domaine de la traduction une opposition introduite dans les études médiévales par Paul Zumthor (1963 : 29-31). Chez Zumthor, le « bilinguisme vertical » combinait le latin et une langue dite « vulgaire » dans un même manuscrit ; il s'oppose au « bilinguisme horizontal », qui faisait exclusivement appel aux langues vernaculaires devenues conscientes de leur identité différentielle (non latine) depuis le retour au latin « pur » pensé et prôné par Alcuin, maître d'œuvre de la renaissance carolingienne. On aura cependant compris que la direction « verticale » que Zumthor et Folena attribuent, le premier à la subordination des parlers dits « vulgaires » du peuple au latin savant, véhicule à la fois du christianisme et des arts libéraux, le second à la *translatio studii*, est une autre façon de nommer l'asymétrie qualitative entre les langues, tant et si bien que leur distinction peut s'appliquer à des situations plus récentes, où le latin ne joue plus aucun rôle.

L'idée d'une telle traduction « verticale » se trouve au cœur de l'article de Pascale Casanova, même si elle n'emploie pas le mot. Quand elle parle du mouvement allant d'une langue centrale vers une langue clairement moins centrale ou vice versa, il s'agit en réalité de deux mouvements opposés et de deux cas « incommensurables » (Casanova, 2002 : 10), qui n'ont en commun que leur caractère asymétrique. Les étudier ensemble comme s'ils relevaient d'une même dynamique, nous avertit-elle, serait une grave erreur de méthode. Dans un cas, en effet, le transfert asymétrique s'effectue en aval, car il va du haut vers le bas (centre > périphérie), tandis que, dans l'autre, il s'effectue en amont et va vers le haut. Dans le

⁶ Voir <http://www.mtmjournal.gr/default.asp?catid=434>.

⁷ « [...] si deve distinguere un tradurre 'verticale', dove la lingua di partenza, di massima il latino, ha un prestigio e un valore trascendente rispetto a quella d'arrivo [...] e un tradurre 'orizzontale' [...] fra lingue di struttura simile e di forte affinità culturale come le romanze » (Folena, 1973 : 65-66).

premier scénario, toujours selon Casanova, la traduction est la voie par laquelle les littératures moins dotées peuvent accumuler du « capital symbolique » (Bourdieu) en important les œuvres classiques de traditions perçues comme plus prestigieuses; dans le deuxième, elle apparaît plutôt comme un moyen et un instrument de consécration dans une langue plus largement diffusée pour des œuvres provenant de littératures périphériques et/ou minoritaires. C'est pourquoi Casanova parle respectivement de « traduction-accumulation » et de « traduction-consécration » (2002 : 9-15).

Une autre façon de nommer les deux visages de la même logique asymétrique qui sous-tend les « courants » traductionnels (au sens où l'on parle de courants marins) est de parler d'*infraduction* pour désigner le mouvement descendant (celui qui part de la langue la plus en vue) et de *supraduction* pour désigner au contraire le mouvement ascendant (celui qui part de la langue moins prestigieuse et/ou diffusée). L'intérêt de cette terminologie⁸ par rapport à celle de Casanova est de permettre de mieux décrire le quatrième et dernier cas de figure, soit la traduction entre deux langues symboliquement dominées, dont Casanova se contente de dire qu'elle est « très rare » (2002 : 10). En réalité, comme nous le verrons plus loin, cette configuration prend souvent la forme d'une traduction indirecte, qui fait appel à une troisième langue plus centrale, de telle sorte qu'elle peut fort bien être analysée comme la succession de deux transferts verticaux : une supraduction (périphérie 1 > centre) suivie d'une infraduction (centre > périphérie 2).

Parler comme un Basque espagnol

La logique (double mais opposée, non complémentaire) ainsi mise à nue n'est pas une vue de l'esprit. Je l'ai trouvée exprimée de manière exemplaire dans une interview accordée par Lluís Jou à la fin de son mandat de directeur de la politique linguistique à la *Generalitat de Catalunya* (1996-2003), un poste qui suppose un engagement concret dans la défense d'une culture minoritaire.

En ce qui concerne la traduction d'œuvres étrangères en catalan, Jou estime que l'accès direct au « patrimoine culturel de l'humanité » permet de rehausser le prestige de la langue cible, ce qui va dans le sens de « l'accumulation de capital symbolique » :

La traducció al català d'obres escrites en altres llengües és clau perquè es pugui accedir en català al patrimoni cultural de la humanitat sense haver de passar per llengües d'interposició i, per tant, contribueix d'una manera molt significativa al prestigi de la llengua. (Branchadell, 2003 : 180)

[La traduction en catalan d'œuvres écrites dans d'autres langues est un élément clé pour que l'on puisse avoir accès en catalan au patrimoine culturel de l'humanité, sans devoir passer par des langues intermédiaires [d'interposition⁹]; elle contribue donc de manière significative au prestige de la langue [catalane]].

Plus loin, Jou affirmera que la traduction à partir du catalan (donc l'opération inverse, de la périphérie vers le centre) est « un outil essentiel » pour faire la promotion de la littérature catalane *urbi et* (surtout) *orbi*. Au-delà de « la langue et de la culture qui s'y exprime », les

⁸ Ces termes sont apparemment utilisés aussi en ophtalmologie, où ils désignent deux mouvements verticaux de l'œil, soit l'élévation du regard (supraduction) et son contraire, l'abaissement (infraduction). Une petite recherche Google montre par ailleurs qu'au 18^e siècle, dans des travaux de physique mécanique, d'optique et d'astrologie, les termes latins *ascensus* et *descensus* désignaient des mouvements comparables.

⁹ Jou emploie ici le terme (plus agressif, car « *interposició* » désigne le fait de s'interposer, « *interposar-se* ») introduit par le sociolinguiste valencien Lluís V. Aracil (1983).

traductions d'œuvres catalanes permettent de faire connaître « la contribution à la culture universelle que nous faisons et avons fait ». Et Jou d'ajouter qu'elles permettent aussi à « nos écrivains » d'être « plus reconnus » à l'étranger, d'être « mieux en mesure de rivaliser [*competir en millors condicions*] avec ceux qui écrivent dans d'autres langues¹⁰ ». Lisons : dans des langues plus répandues comme le castillan, langue-pivot en Espagne.

Cette possibilité de « *competir en millors condicions* » et d'arriver ainsi à la consécration (nationale ou internationale) peut peser lourdement dans la décision d'un écrivain bilingue, mais de langue maternelle minoritaire, de se traduire dans une langue qui occupe une position plus centrale, autrement dit, de pratiquer une forme de supratraduction ou, plus exactement, de *supra-autotraduction*¹¹. C'est même l'avantage de l'écrivain bilingue de pouvoir initier ce processus sans devoir attendre que son éditeur en prenne l'initiative :

Du point de vue de l'écrivain, l'un des moyens les plus efficaces pour assurer de façon autonome le passage de la frontière littéraire et supprimer totalement la dépendance à l'égard d'un traducteur est l'autotraduction. (Casanova, 2002 : 16)

Il devient en quelque sorte son propre ambassadeur, son propre impresario, son propre courtier (*broker*). Mais l'auteur biculturel qui a accès à une « grande langue » le fera à ses risques et périls. Car l'autotraduction est une arme à double tranchant. Tout en lui donnant plus de visibilité, tout en lui conférant un possible avantage concurrentiel sur ses confrères « confinés » dans leur langue « dominée », ses traductions autographes risquent d'occulter sa création originale en langue-source minoritaire, renforçant par là la position dominante de la langue-cible majoritaire (Parcerisas, 2009 : 121).

Symptomatique à cet égard est la polémique entourant aux États-Unis l'écrivain américain d'origine polonaise Isaac Bashevis Singer (Norich, 1995 ; Seidman, 2006 : 243-275). Son œuvre bilingue est essentiellement composée de contes yiddish imbus de l'ambiance des *shtetlach* est-européens, que Bashevis (devenu IBS en anglais) a adaptés au fur et à mesure au lectorat anglophone, nord-américain et chrétien. Singer eut beau dire qu'en lui donnant le prix Nobel de littérature (en 1978), l'Académie suédoise honorait le yiddish, langue dans laquelle il lut d'ailleurs la première page de son allocution¹², sa décision de se traduire pour conquérir le marché américain n'a pas fait que des heureux. Plus outre, le statut de « *second originals* », qu'il réclamait pour les versions anglaises cotraduites, fit en sorte que ses contes ne soient presque jamais traduits dans des langues tierces à partir du texte yiddish original.

Le déséquilibre entre l'anglais, langue-cible hypercentrale, et la langue-source presque réduite au silence par la *Shoah*, est toutefois tel qu'il constitue un cas-limite. C'est une illustration extrême d'un risque inhérent à la supra-autotraduction : celui de pouvoir se passer d'un original marginalisé, disqualifié, voire effacé, dans la mesure même où le texte autotraduit reçoit le statut de création à part entière. Plus la langue-cible gravite vers ou occupe une position centrale dans la galaxie des langues, plus ce risque sera grand.

C'est ici qu'intervient une autre spécificité du transfert autotraductif, à savoir son ancrage local ou « sociétal » (s'il m'est permis d'employer cet anglicisme désormais acclimaté dans les sciences sociales). Auteur et traducteur (qui n'en font qu'un) habitent forcément le même

¹⁰ « *Les traduccions del català a altres llengües són una eina imprescindible per aconseguir un reconeixement a l'exterior de la llengua catalana i de la cultura que s'hi expressa, perquè fora del nostre domini lingüístic es conegui l'aportació que fem i hem fet amb veu pròpia a la cultura universal i, també, perquè els nostres escriptors siguin més reconeguts i puguin competir en millors condicions amb els que escriuen en altres llengües.* » (Branchadell, 2003 : 181)

¹¹ L'opération inverse, l'autotraduction d'une langue prestigieuse et/ou de grande diffusion vers la langue moins cotée ou diffusée, s'appellerait alors « infra-autotraduction » (voir Grutman, 2011 : 81-86).

¹² On pourra écouter un extrait du discours de réception de Singer sur le site de la Fondation Nobel : http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1978/singer-lecture.html.

territoire. Les publics auxquels ils s'adressent dans chaque langue ne sont pas forcément séparés non plus, physiquement et géographiquement, mais peuvent se voisiner voire se recouper (Grutman, 2007). C'est tout le contraire de la traduction courante qui, franchissant les frontières des langues ET des États, n'est habituellement PAS faite au pays de l'original : aux Pays-Bas, en Italie ou en France, on ne traduit guère (et pour cause) d'auteurs néerlandais, italiens ou français... Dans le cas de l'autotraduction, en revanche, cette situation paraît beaucoup moins absurde, car il n'est pas du tout rare que la langue-source et la langue-cible cohabitent dans un même cadre étatique : songeons à l'Espagne, à la ci-devant Union soviétique, à la Belgique, ou même à la littérature chicana aux États-Unis...

Or ce cadre étatique confère à chaque langue un statut (il)légal, qui peut fort bien surdéterminer le rapport globalement asymétrique entre elles. L'Espagne, pays dont la réalité plurilingue a été reconnue par sa première Constitution postfranquiste (en 1978), est une belle illustration de ce phénomène. Elle l'est d'autant plus que l'autotraduction y est très couramment pratiquée aujourd'hui : le nombre d'auteurs qui se sont eux-mêmes traduits en castillan depuis que les langues régionales (à savoir le catalan, le galicien et le basque) jouissent d'un statut co-officiel dans leur Communauté autonome respective dépasse facilement la centaine.

Règle générale, les écrivains concernés sont d'expression catalane, galicienne ou basque mais bilingues (ou, plus exactement, diglottes). Ils maîtrisent le castillan aussi bien que leur langue maternelle, ce qui leur permet de « supprimer totalement la dépendance à l'égard d[u] traducteur » (Casanova, 2002 : 16), intermédiaire inévitable en temps normaux. Le nouveau statut légal et politique des langues minoritaires leur offre par ailleurs la possibilité d'écrire dans leur langue maternelle avant de se traduire et de jouer ainsi sur les deux tableaux (Parcerisas, 2009 : 120). Cela leur donne une marge de liberté que n'avaient pas leurs ancêtres (un Unamuno, un Camilo José Cela...), qui n'avaient d'autre choix que de publier en castillan s'ils voulaient entrer de plain-pied dans le champ littéraire espagnol.

C'est précisément cette liberté nouvellement acquise que revendique Bernardo Atxaga, auteur de l'œuvre basque la plus vendue de tous les temps, le recueil de nouvelles *Obabakoak* (*Les gens d'Obaba*) :

Tout le monde me disait : "N'écris pas en euskera [basque], c'est une langue difficile à traduire, personne ne lira ce que tu écris". Mais changer de langue me répugnait. De plus, quand j'ai commencé à écrire, l'idée de vendre 5000 exemplaires me faisait horreur. J'étais hostile au marché. J'ai choisi à l'époque d'écrire en basque en sachant que je risquais de n'avoir pas plus de 1 000 lecteurs. Maintenant je suis traduit en 16 langues, comme si j'avais écrit en espagnol. La caisse de résonance est la même¹³. (David, 1995 : s.p.; c'est moi qui souligne).

Atxaga oublie de mentionner qu'il a, de fait, écrit *Obabakoak* en espagnol, car il en a préparé lui-même une version castillane sensiblement modifiée (Garzia, 2002; Manterola, 2013) mais « griffée », signée de la main de l'auteur. C'est de cette version-là, et non de l'original basque, qu'est parti André Gabastou (conformément aux vœux de l'auteur) pour la traduction française parue chez Christian Bourgois. En feront de même Margaret Jull Costa pour la traduction anglaise (parue chez Hutchinson), Sonia Piloto di Castri pour la traduction italienne (chez Einaudi), Johanna Vuyk-Bosdriesz pour la traduction néerlandaise (chez Nijgh & Van Ditmar), etc. De manière symptomatique, le paratexte de ces éditions internationales, grâce à la mention « traduit du castillan » ou son équivalent, transforme Atxaga en un écrivain hispanographe, mettant entre parenthèses sa première langue d'écriture. Cet effet est une

¹³ Voir aussi Jaka Irizar (2005) et surtout la thèse de Manterola (2014 : 145-240) pour une comparaison approfondie des traductions allographes, autotraductions et cotraductions d'Atxaga.

conséquence directe de l'autotraduction, dont le statut particulier avait déjà établi Atxaga comme un *insider*, un écrivain espagnol à part entière « et non un auteur du champ littéraire basque traduit en castillan » (Apalategui, 2004 : 488).

Libre d'écrire (de se réécrire) pour le marché national espagnol, Atxaga a certes insufflé une nouvelle vie au village basque d'antan (comme Singer l'avait fait pour le *shtetl*). Il semble cependant l'avoir fait au prix, non certes de l'oblitération de la langue basque (ce serait trop dire), mais de sa marginalisation (on reconnaît le sort réservé au yiddish dans les « *second originals* » d'IBS), étant donné que l'espagnol, langue nettement plus centrale, a servi de relais vers d'autres langues centrales de la galaxie.

Dans ce cas-ci, cependant, n'entre pas seulement en ligne de compte la force gravitationnelle globale à laquelle sont soumises les langues, mais aussi l'inscription concrète de celles-ci dans le polysystème des littératures d'Espagne. Car la version autotraduite d'*Obabakoak* fut également le texte-source pour les versions catalane et galicienne. Aux yeux du chercheur galicien Xosé Manuel Dasilva, « *resulta legítimo – otros dirán que hasta recomendable – utilizar como punto de partida [...] el texto traducido por el autor, si es que existe* » (2013 : 57). Le texte autotraduit se substitue légitimement (voire avantageusement : *hasta recomendable*) au texte chronologiquement premier parce qu'il porte la griffe de l'auteur. Autrement dit, la traduction indirecte en langue minoritaire à partir d'une autotraduction paraît moins scandaleuse que celle faite à partir d'une traduction allographe. Elle permet aux auteurs non castillanophones d'être lus par des concitoyens appartenant à d'autres minorités nationales de l'Espagne dans leur propre langue, sans que ceux-ci doivent passer par une version intermédiaire en espagnol (Dasilva, 2013 : 58). On n'échappe pas au paradoxe pourtant : si cette dernière est, en tant qu'autotraduction, un substitut idoine (voire idéal) et non un ersatz, pourquoi se priverait-on de la lire ? Si, au contraire, il vaut mieux éviter l'entremise (ou « l'interposition ») du castillan, fût-il instrument d'autotraduction, pourquoi ne pas traduire directement du basque ? Ne serait-ce pas une expression encore plus belle de la solidarité entre les langues minoritaires et les régions linguistiques de l'Espagne ?

La remarque vaut aussi pour le galicien et le catalan, langues morphologiquement apparentées (car descendant du tronc commun latin) et pour lesquelles il devrait donc être plus facile de trouver des traducteurs. En principe du moins, car, en pratique, les choses ne sont pas aussi simples. En effet, l'Espagne plurilingue illustre bien la fragilité des liens entre des langues symboliquement dominées, que ce soit sur le plan international ou sur le plan national.

Sur le plan international, Pascale Casanova avait raison de qualifier de « très rare » (2002 : 10) la traduction directe entre des langues situées en périphérie, sur une orbite excentrée de la galaxie, du fait que les traductions passent par quelques langues supercentrales qui deviennent autant de plaques tournantes. Cette dynamique se trouve parfaitement illustrée dans les deux dossiers consacrés par la revue catalane *Quaderns* (numéros 11, 2004 et 15, 2008) à la question de la traduction littéraire entre le catalan et les langues officielles des nouveaux États-membres admis au sein de l'Union européenne (en 2004 et en 2007). Ce sont, par ordre alphabétique : le bulgare, l'estonien, le hongrois, le letton, le lithuanien, le maltais, le polonais, le roumain, le slovaque, le slovène et le tchèque. S'y ajoute l'irlandais (gaélique), que le Conseil d'Europe a reconnu comme langue officielle de l'UE en 2005 (à la différence des langues régionales de l'Espagne d'ailleurs, dont le catalan !). Les auteurs chargés de l'enquête concernant l'irlandais n'ont pas réussi à identifier des traductions directes en catalan, mais seulement des traductions indirectes, généralement faites à partir de l'anglais et, dans un cas, du français. La raison est simple selon un éditeur chevronné : « *no hi ha constància que ningú tradueixi del gaèlic al català* » (Jaume Vallcorba, cité par Mac Síomóin et Branchadell, 2008 : 130). Le soupçon pèse non seulement sur l'importation (l'intraduction) en catalan, mais aussi sur l'exportation (l'extraduction) : au sujet des premières traductions

roumaines de la littérature catalane, Joan Miquel Ribera Llopis se demande si elles étaient directes ou plutôt réalisées « *a través d'una llengua intermediària* » (cité par Montoliu, 2008 : 107) telles que le français ou l'espagnol¹⁴. Les traductions entre les deux langues devaient d'ailleurs rester rarissimes : en 2011, on ne compte toujours que trente-sept titres catalans qui ont connu les honneurs de la traduction en Roumanie (selon Georgiana Lungu-Badea, 2012 : 37). En Pologne, nous apprend Anna Sawicka (2004 : 17), « *El prestigi i l'experiència professional com a traductor tenen més importància que el coneixement de la llengua original* », de telle sorte que les œuvres catalanes sont souvent confiées à des traducteurs chevronnés parfaitement à l'aise en... espagnol. Elle donne l'exemple de *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda, pourtant « *la novella catalana més emblemàtica* », qui a été traduit à partir de la traduction castillane par Zofia Chadzynska, célèbre pour ses traductions de Cortázar et Borges.

Sur le plan national, il faut bien constater que la politique linguistique officielle, alors même qu'elle a augmenté le trafic traductionnel entre le castillan et les langues minoritaires d'Espagne, n'a guère rendu plus fréquente l'interaction directe entre ces dernières. Comme le castillan demeure le seul idiome officiel sur l'ensemble du territoire national, il sert de courroie de transmission mais aussi de filtre : l'œuvre qui n'a pas au préalable été (auto)traduite en castillan à partir du basque, du galicien, voire du catalan (la langue maternelle de plus de sept millions de personnes), ne le sera fort probablement pas vers une autre de ces langues.

Le poids du castillan est écrasant. Dans son relevé rétrospectif des traductions faites à partir du basque, Elizabete Manterola (2011 : 122) note que près de la moitié (46,7 %) le furent vers l'espagnol, soit neuf fois plus que vers le français (5,3 %). Pour l'extraduction à partir du catalan, le rapport fouillé préparé par Carme Arenas et Simona Skrabec (2006 : 13-17) montre que, là aussi, le castillan se taille la part du lion. Sur un ensemble de 235 titres catalans traduits entre 1998 y 2003, elles comptent 216 traductions espagnoles, total qui dépasse l'ensemble des vingt-quatre autres langues-cible. C'est un chiffre cinq fois supérieur au total des traductions françaises (40 titres) et même sept fois supérieur aux traductions allemandes (29 titres). Ce déséquilibre est sans doute plus grand encore si l'on ajoute le facteur de la traduction indirecte : il faudrait vérifier si la traduction en castillan a précédé les traductions dans des langues tierces et a donc potentiellement servi d'intermédiaire. Pour les raisons que nous venons de voir, tel est presque certainement le cas des 17 traductions galiciennes et des trois traductions basques d'œuvres catalanes recensées par Arenas et Skrabec.

Si les traductions directes entre les langues régionales d'Espagne sont très rares, les autotraductions de ce type sont pour ainsi dire inexistantes. En effet, dans ce « paradis » de l'autotraduction qu'est l'Espagne postfranquiste, on peine à trouver un seul écrivain – l'invitation est ainsi lancée aux chercheurs de la péninsule de trouver des contre-exemples – qui se soit traduit lui-même entre le catalan et le galicien, le basque et le catalan, le galicien et le basque (ou vice versa). Pour ce faire, cet écrivain devrait être non seulement diglotte mais trilingue. La quasi-totalité des transferts autotraductionnels a lieu entre l'une de trois langues minoritaires et l'espagnol, qui sert en plus de langue-cible dans la très grande majorité des cas. À l'occasion, des écrivains minoritaires d'Espagne, en Catalogne surtout, se traduisent soit à partir d'une langue non espagnole (l'anglais pour Roser Caminals, le tchèque maternel de Monika Zgustova) soit vers une langue non espagnole (le français surtout, comme dans le cas de Victor Mora ou de Josep Carner, ce dernier avec l'aide de sa femme, la Belge Émilie Noulet, également traductrice de Pere Calders). Mais ce phénomène est lui aussi extrêmement

¹⁴ Tout porte à croire en effet que c'est le cas des *Laude* de Joan Maragall, vraisemblablement traduites par Alexandru Popescu-Telega en 1922 à partir du recueil (autotraduit?) d'*Elogios* (1913) que Maragall avait publié en espagnol, alors que les « *elogis* » catalans n'avaient pas été réunis en volume.

rare, l'autotraduction paraissant soumise à des forces centripètes plus fortes encore que les traductions allographes.

Les chiffres obtenus par Elizabete Manterola (2011 : 122-123) sont peut-être les plus éloquents à cet égard. Alors que 45 % des auteurs basques traduits en espagnol (63 sur un total de 141) sont des autotraducteurs et qu'environ la moitié des titres traduits du basque sont des autotraductions, des proportions dont on conviendra qu'elles sont énormes, plus élevées que dans aucune des littératures dont j'ai connaissance, elle n'a guère trouvé que trois autotraducteurs basques qui travaillent vers le français (et aucun qui se serve d'une autre langue minoritaire de l'Espagne). Et encore : le choix du français, effectivement extraterritorial par rapport à l'État espagnol, ne remet pas du tout en question l'importance du cadre étatique, puisque les trois noms mentionnés par Manterola (les écrivaines contemporaines Itxaro Borda et Aurelia Akotxa, ainsi qu'Étienne Decrept Etchemaitte, un librettiste d'opérette originaire de Bayonne, actif au début du 20^e siècle) sont ceux de citoyens français nés au Pays basque Nord qui se traduisent dans la langue centrale de leur propre État.

Pour (ne pas) conclure

Dans l'Espagne d'aujourd'hui, l'autotraduction, en plus d'être asymétrique ou verticale, apparaît le plus souvent sous les espèces de la supraduction ou, en l'occurrence, de la « supra-autotraduction ». Impliquant un mouvement localement ascendant (du bas vers le haut) et globalement centripète (de la périphérie vers le centre, de la langue dominée vers la langue dominante), elle représente une forme d'affranchissement par rapport aux frontières linguistiques en général et aux limites géopolitiques de certaines langues en particulier. C'est également une revendication de liberté et une manière d'autopromotion. Cette solution individuelle (pour l'auteur minoritaire) ne pourra toutefois jamais devenir une solution collective (pour la langue minoritaire).

Quant au mouvement descendant et centrifuge de « l'infra-autotraduction », s'il est rarissime dans l'Espagne postfranquiste, il semble bien caractériser la démarche d'autres écrivains minoritaires du 20^e siècle. Pour le Sicilien Luigi Pirandello (*Lumie di Sicilia, Pensaci, Giacomino/Giacuminu!*), le Majorquin Llorenç Villalonga (*Bearn*) ou le Gantois Camille Melloy, né De Paepe (*L'Âne de Bethléem/Het ezeltje van Betlehem*), traduire leur propre pièce, roman ou conte de Noël dans la langue locale était une façon de « reterritorialiser » ces œuvres en les restituant à la réalité qu'elles prétendaient exprimer. À l'écrivain exilé ou migrant ayant percé dans la langue convoitée de la culture d'accueil (Panaït Istrati hier, Marco Micone aujourd'hui), préparer une version subséquente dans son parler natal (presque toujours moins prestigieux dans le pays d'adoption) permet de renouer avec les origines. L'infra-autotraduction n'a donc rien de dégradant, mais confère souvent un cachet d'authenticité à une œuvre « déterritorialisée ».

Des réflexions qui précèdent, il ressort que l'autotraduction s'exerce souvent dans des situations fortement marquées par un certain nombre de variables contextuelles. Au premier plan parmi celles-ci se trouvent le déséquilibre, l'inégalité, la hiérarchie entre la langue-source et la langue d'arrivée. Caractéristique des transferts traductifs en général, cette asymétrie serait davantage accentuée dans le cas de l'autotraduction du fait de l'ancrage « sociétal » de cette dernière. Le déséquilibre national entre langues dominées et dominantes serait plus prononcé encore que dans la galaxie globale des langues, ce qui a pour conséquence, d'une part, de transformer en pivot la plus centrale des langues en contact et, d'autre part, de réduire à néant (ou presque) les contacts entre les langues dominées, doublement minorisées (à l'échelle abstraite de la planète et à l'échelle concrète de la nation). Il apparaît ainsi que le choix de traduire – ou pas – est plus conditionné qu'on ne le croirait par l'asymétrie entre les

langues (fort peu nombreuses) à partir desquelles on a traduit beaucoup et celles (l'immense majorité) à partir desquelles on continue à traduire beaucoup moins. On peut enfin faire l'hypothèse que cette différence de statut affecte non seulement la place qu'occupe la littérature en traduction dans une culture donnée, mais encore la nature même de la traduction en tant qu'opération socio-stylistique et discursive.

Bibliographie

- ARACIL, Lluís V., 1983, « La situació minoritària » dans id., *Dir la realitat*, Ed. Països Catalans, Barcelone. (URL : <http://www.contrastant.net/autoritas/aracil/minoritaria.htm>).
- ANSELMINI, Simona, 2012, *On Self-translation: An Exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*, LED, Milan.
- APALATEGUI, Ur, 2004, « Le phénomène Bernardo Atxaga, ou la difficile gestion d'une carrière littéraire bilingue », dans Christian Lagarde (dir.), *Écrire en situation bilingue*, Presses Universitaires de Perpignan, pp. 485-492.
- ARENAS, Carme et SKRABEC Simona, 2006, *La literatura catalana i la traducció en un món globalizat*, Institució de les Lletres Catalanes/Institut Ramon Llull, Barcelone.
- BOURDIEU, Pierre, 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris.
- BOURDIEU, Pierre, 1994, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, Paris.
- BRANCHADELL, Albert, 2003, « Política lingüística i traducció a Catalunya. Una conversa amb Lluís Jou », *Quaderns*, 10, pp. 165-184.
- CALVET, Louis-Jean, 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.
- CALVET, Louis-Jean, 2007, « La mondialisation au filtre des traductions », *Hermès*, 49, pp. 45-57.
- CALVET, Louis-Jean et Alain, 2012, « Le baromètre Calvet des langues du monde » (URL : <http://wikilf.culture.fr/barometre2012/>).
- CASANOVA, Pascale, 1999, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris.
- CASANOVA, Pascale, 2002, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 3, pp. 7-20.
- DASILVA, Xosé Manuel, 2013, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Peter Lang, Berne.
- DAVID, Christophe, 1995, « Obabakoak. Interview avec Bernardo Atxaga », *Le Matricule des Anges*, 13, sept.-oct. (URL : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=3781).
- DE SWAAN, Abram, 1993, « The Emergent World Language System: an Introduction », *International Political Science Review/Revue internationale de science politique*, 14, 3, pp. 219-226.
- DE SWAAN, Abram, 2001, *Words of the World: the Global Language System*, Polity Press, Cambridge.
- ELIAS, Norbert, 1991a, *Qu'est-ce que la sociologie ?* Trad. Yasmin Hoffmann, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues.
- ELIAS, Norbert, 1991b, *Mozart : sociologie d'un génie*, Seuil, Paris.
- EVEN ZOHAR, Itamar, 1978, *Papers in Historical Poetics*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- EVEN ZOHAR, Itamar, 1990, « Laws of Literary Interference », *Poetics Today*, 11, 1, pp. 53-72.

- FOLENA, Gianfranco, 1973, « 'Volgarizzare' e 'tradurre': idea e terminologia della *traduzione* dal Medio Evo italiano e romanzo all'Umanesimo europeo », dans *La Traduzione: Saggi e Studi*, Lint, Trieste, pp. 57-120 (repris dans Folena, 1991, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Turin).
- GANNE, Valérie & MINON Marc, 1992, « Géographies de la traduction » dans Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Payot, Paris, pp. 55-95.
- GARZIA GARMENDIA, Juan (2002). « Conversación con Bernardo Atxaga sobre la traducción de *Obabakoak* », *Quimera*, 210, pp. 53-57.
- GENTES, Eva, à paraître, « '... et ainsi j'ai décidé de me traduire'. Les moments déclencheurs dans la vie littéraire des autotraducteurs », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dirs.), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris.
- GRUTMAN, Rainier, 2007, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », dans Axel Gasquet et Modesta Suárez (dir.), *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 31-50.
- GRUTMAN, Rainier, 2009a, « Self-translation » dans Mona Baker et Gabriela Saldanha (dir.), *Routledge encyclopedia of translation studies*, Routledge, Londres-New York, pp. 257-260.
- GRUTMAN, Rainier, 2009b, « La autotraducción en la "galaxia" de las lenguas », *Quaderns*, 16, pp. 123-134.
- Grutman, Rainier, 2011, « Diglosia y autotraducción 'vertical' (en y fuera de España) », dans Xosé Manuel Dasilva et Helena Tanqueiro (dir.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 69-91.
- GRUTMAN, Rainier, 2013a, « Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali », dans Andrea Cecherelli, Gabriella Imposta et Monica Perotto (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologne, pp. 33-49.
- GRUTMAN, Rainier, 2013b, « Beckett and Beyond: Putting Self-Translation in Perspective », *Orbis Litterarum* (Copenhague), 68, 3, pp. 188-206.
- HOKENSON, Jan Walsh et MUNSON Marcella, 2007, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self Translation*, St. Jerome, Manchester.
- JAKA IRIZAR, Aiora, 2005, « Littérature et traduction basques », *Transcript* (URL : <http://www.basqueliterature.com/fr/basque/itzulp>).
- KREMnitz, Georg, 2004, *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wie Autoren ihre Sprachen wählen*, Praesens, Vienne.
- LAGARDE, Christian (dir.), 2004, *Écrire en situation bilingue*, Presses Universitaires de Perpignan.
- LAGARDE, Christian, à paraître, « L'autotraduction, exercice contraint ? Entre sociolinguistique et sociologie de la littérature », dans Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Classiques Garnier, Paris.
- LAGARDE, Christian et TANQUEIRO Helena (dir.), 2013, *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges.
- LAHIRE, Bernard, 2004, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris.
- LANSON, Gustave, 1904, « L'histoire littéraire et la sociologie », *Revue de métaphysique et de morale* 12, pp. 621-642 (repris dans ses *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, éd. Henri Peyre, Hachette, Paris, 1965, pp. 61-80).

- LECLERC, Jacques, 2009, « L'inégalité des langues », dans *L'aménagement linguistique dans le monde*, Université Laval, Québec (URL : http://www.tlfq.ulaval.ca/AXL/Langues/1div_inegalite.htm).
- LUNGU-BADEA, Georgiana, 2012, « La traduction comme espace de confrontation et d'affrontement des langues dites 'majoritaires' et 'minoritaires' », *Traduzires*, 1, 1, pp. 33-47 (URL : <http://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/6653>).
- MAC SIOMOIN, Tomás et BRANCHADELL Albert, 2008, « Traduccions del català a l'irlandès i de l'irlandès al català », *Quaderns*, 15, pp. 127-133.
- MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete, 2011, «La autotraducción en la literatura vasca», dans Xosé Manuel Dasilva et Helena Tanqueiro (dir.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Academia del Hispanismo, Vigo, pp. 111-140.
- MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete, 2013, «Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglosico : la obra de Bernardo Atxaga», dans Christian Lagarde et Helena Tanqueiro (dir.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 61-70.
- MANTEROLA AGIRREZABALAGA, Elizabete, 2014, *La literatura vasca traducida*, Peter Lang, Berne.
- MONTINI, Chiara, 2009, « Bilinguisme et autotraduction: le décentrement dans l'œuvre de Samuel Beckett », *In-Traduções*, 2, pp. 1-10 (URL : http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/_edicao-1.php)
- MONTOLIU, Xavier, 2008, « Literatura romanesa i literatura catalana: quan el desafiament es diu traducció », *Quaderns*, 15, pp. 103-117.
- NORICH, Anita, 1995, « Isaac Bashevis Singer in America: The Translation Problem », *Judaism*, 44, 2, pp. 208-218.
- OSEKI-DEPRE, Inês, 1999, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Armand Colin, Paris.
- PARCERISAS, Francesc, 2009, « De l'asymétrie au degré zéro de l'autotraduction », *Quaderns*, 16, pp. 117-122.
- SANTOYO, Julio César, 2005, « Autotraducciones: una perspectiva histórica », *Meta*, 50, 3, pp. 858-867.
- SANTOYO, Julio César, 2006, « Blank Spaces in the History of Translation », dans Georges L. Bastin et Paul F. Bandia (dir.), *Charting the Future of Translation History. Current Discourses and Methodology*, University of Ottawa Press, pp. 11-43.
- SARDIN, Pascale, 2002, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement » : lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits, 1946-1980*, Artois Presses Université, Arras.
- SAWICKA, Anna, 2004, « Polacs i polonesos. Traducció literaria català-polonès i polonès-català », *Quaderns*, 11, pp. 11-27.
- SEIDMAN, Naomi, 2006, *Faithful Renderings. Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*, University of Chicago Press.
- TANQUEIRO, Helena, 2007, « L'autotraduction comme objet d'étude », *Atelier de traduction*, 7, pp. 91-98.
- WEINREICH, Uriel, 1967 (1953), *Languages in Contact: Findings and Problems*, Mouton, La Haye.
- ZUMTHOR, Paul, 1963, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XI-XIII^e siècles)*, Klincksieck, Paris.

DE L'INDIVIDU AU GLOBAL : LES ENJEUX PSYCHO-SOCIOLINGUISTIQUES DE L'AUTOTRADUCTION LITTÉRAIRE

Christian Lagarde

Université de Perpignan – Via Domitia

J'aborderai ici la problématique de l'approche sociolinguistique de l'autotraduction sous l'angle de l'inscription de l'auteur dans une dimension sociale, qui affecte aussi bien le processus de création littéraire que l'option, plus ou moins libre, représentée par l'autotraduction, et que, à l'autre bout de la chaîne, les perspectives et réalités de la réception de l'œuvre. S'autotraduire n'est en aucun cas un acte allant de soi : c'est avant tout refaire un travail d'écriture, long et parfois douloureux, remettre en question son original au point de prendre le risque d'une réécriture de celui-ci, se priver ainsi d'un temps précieux (« une perte de temps », déclarait le galicien Suso de Toro en 1999) à consacrer à une nouvelle création, peut-être plus stimulante et gratifiante dans la perspective de l'édification d'une Œuvre. Reconnaissons que nous ne sommes pas ici dans une *Poétique du traduire* (Meschonnic, 1999) et que l'angle d'attaque adopté privilégie le second des deux termes de l'alternative suggérée par Henri Meschonnic au sujet de la traduction : « Soit la traduction est écriture, transformatrice, soit elle est littérature – du déjà transformé, qui a un rôle d'informateur : faire connaître une "littérature" » (1982 : 59). Sans pour autant envisager de récuser la première voie, (s'auto)traduire, n'est-ce pas aussi écrire, et l'(auto)traduction n'est-elle pas source de réécriture ?

Pour franchir le cap de l'autotraduction, encore faut-il en éprouver soi-même le besoin, ou y être incité voire contraint par une configuration personnelle, par exemple une trajectoire de vie (entre autres, l'exil), et/ou par un positionnement d'ordre social, lié à la valorisation/dévalorisation des langues et/ou à l'existence et à la puissance (ou bien, à l'inexistence et à la faiblesse) de ce que Pierre Bourdieu a dénommé un « champ littéraire » propre (1992,1998). Au-delà de la facilité supposée à se mouvoir d'une langue à l'autre et à baigner dans un contexte bi- ou pluriculturel, se manifestent un certain nombre de pesanteurs significatives d'autant d'enjeux, dont les conséquences ne se circonscrivent pas uniquement au plan personnel de l'écrivain, mais qui peuvent impliquer, également en termes de reconnaissance, un mouvement ou une communauté (souvent minoritaires), voire l'ensemble d'une société. Rien d'anodin, donc, dans tout cela.

Une telle problématique est à la fois si vaste et intriquée, qu'il conviendra de l'aborder sous différents éclairages complémentaires et, on l'espère, concourants. En premier lieu, il faut considérer l'autotraduction comme un recours particulier parmi ceux qui s'offrent à

l'auteur à compétence bilingue (que, pour plus de commodité, je dénommerai « auteur bilingue »). Celui-ci est de ce fait en capacité de créer, soit dans l'une, soit dans l'autre de ses langues, ou bien alternativement dans chacune des deux, ou bien de s'autotraduire. Quels sont les éléments d'un tel choix – si choix il y a ? Voilà qui sera tout d'abord examiné. Ensuite, on s'interrogera sur la liberté d'option dont dispose l'auteur en fonction de son environnement sociolinguistique. C'est à cet égard qu'on analysera les effets de la diglossie comme contrainte de choix susceptible d'inciter à passer à l'autotraduction. À la suite de quoi, on se focalisera sur les conséquences du recours à celle-ci, comme autant de sources de contradictions pour l'auteur de langue minorée. Ensuite, c'est à partir de cette dernière définition que sera envisagée l'influence de la conception même de l'identité que se forge et que sert l'« auteur bilingue », sur son positionnement par rapport à l'autotraduction et ses propres pratiques créatives : sa « liberté » individuelle, ou son inscription délibérée dans un monde ouvert et postmoderne priment-elles ou non, chez lui, sur différentes strates d'appartenance (communautaires, nationales, relevant de l'aire linguistique) ? Et l'on ne manquera pas, enfin, de s'interroger sur le devenir de l'autotraduction, condamnée à terme par l'uniformisation d'une culture et d'une langue globales, ou bien promise à de beaux jours encore, au motif de la nécessité impérieuse d'une individuation, personnelle ou collective, au milieu de tant d'incitations à l'identique.

En amont de l'autotraduction : un choix de langue d'écriture potentiellement ouvert

L'autotraducteur, affirme à juste titre Helena Tanqueiro (2002), est un « traducteur privilégié » (Grutman 2009 a). Il l'est bien sûr à double enseigne : parce que non seulement il cumule les fonctions d'auteur et de traducteur (qu'il est à la fois « à la source » du texte et l'artisan de la cible), mais aussi parce qu'il ne peut opérer ce cumul que grâce à une double compétence, à la fois littéraire, culturelle et linguistique. C'est cette dernière qui constitue la base de tout le processus mis en branle, et dont le récepteur final, le lecteur, n'a qu'une perception floue, parce que dûment filtrée par l'intercesseur – à moins qu'au contraire elle ne se trouve exhibée, tout particulièrement à travers le célèbre « pacte autobiographique ». Une autre dimension importante qui justifie le « privilège » est, tout aussi indéniablement, la propriété intellectuelle de l'œuvre autotraduite, que l'auteur autotraducteur est pleinement en droit de modifier voire de transfigurer puisqu'il en détient le copyright. Mariasun Landa, qui écrit en basque et traduit elle-même en espagnol des œuvres destinées à la jeunesse, déclare : « J'ai davantage conscience de mon autorité, de mon droit sur le texte et de transformer ce qui m'est nécessaire. Dernièrement, comme je sais que tous mes travaux vont être également publiés en espagnol, je reviens à l'original et je lui apporte tout ce dont j'ai pu voir, en voulant le traduire, qui lui faisait défaut ; je veux penser que je l'enrichis » (Landa, 2006 : 59)¹. Ledit privilège s'appuie donc sur deux éléments fondamentaux ; l'auteur-traducteur *sait* tous les explicites et les implicites de son œuvre, et il *peut* opérer entièrement à sa guise toute modification textuelle qu'il juge utile.

Il n'en reste pas moins qu'il convient de s'interroger sur les motivations de son acte autotraductif, ce qui nous ramène à sa condition de base de sujet bilingue. Cet individu possède donc – au mieux, puisque l'ambilinguisme, ou bilinguisme symétrique est une denrée rare (« être tout à fait bilingue est presque impossible [...] une sorte de merle blanc », selon

¹ C'est moi qui traduis l'original : « *Tengo más conciencia de mi autoría, de mi derecho sobre el texto y a versionar aquello que me resulta necesario. Últimamente, como casi todos mis trabajos sé que van a ser publicados también en español, vuelvo al original y le apporto aquello que al querer traducirlo he visto que carecía, quiero pensar que lo enriquezco. Pedaleo sobre dos ruedas.* » (Landa, 2006 : 59)

Green [1987 : 167, 169]), mais à un degré élevé, à tout le moins suffisant – une double compétence linguistique dont il faut se demander pourquoi, dans les faits, elle ne débouche pas sur une alternative libre d'écriture chez ce genre d'auteurs. À savoir, pourquoi ils ne créent pas aussi indifféremment que cela dans chacune de leurs deux langues, alors même que, comme le prétend l'écrivain occitan Roland Pécout, « deux langues, c'est deux clés pour ouvrir le monde » (Verny, 2004). Il y a à ce constat deux types d'explications, l'un de nature proprement individuelle, l'autre, sociale.

Si tant est, comme le déclarait Green dans le texte bilingue très éclairant intitulé « Une expérience en anglais / An Experiment in English », qu'à chacune de ses deux langues, correspond un vécu et donc une sensibilité contextuelle (« selon les circonstances, je pense dans l'une ou l'autre langue » – Green, 1987 : 167) et/ou liée à des champs lexicaux particuliers (selon les fonctions langagières et sociales remplies par chaque langue, comme cela est manifeste dans le cadre d'un rapport diglossique), alors il est certain que la créativité littéraire peut trouver à s'exprimer chez tel ou tel auteur « bilingue », dans l'une plutôt que dans l'autre de ses deux langues. Tout cela parce que, nous dit encore Green, « un langage n'est pas seulement le moyen de désigner des objets ou de décrire des émotions, [mais que] c'est en lui-même un processus de pensée », sachant que pour lui, conformément à la dénommée hypothèse Sapir-Whorf, « la langue française voit le monde à sa façon, l'anglaise à la sienne » (1987 : 155). Encore faut-il, dans ce débat, prendre en compte l'objection de Jorge Semprun : « il y a finalement un rapport, pas toujours très simple, entre l'expérience et la langue » (cité par López, 2008 : 299, n. 247)...

L'asymétrie des compétences linguistiques peut certes constituer un élément déterminant et prédominant dans le choix opéré, mais on n'en observe pas moins ici ou là, des stratégies d'appropriation à marches forcées d'une langue non maternelle, souvent mue par une forte valorisation de la culture « d'accueil » (Brincourt, 1997). En général, c'est la chronologie de l'apprentissage qui conduit à privilégier la langue maternelle ou première du sujet, dans la mesure où c'est à travers elle qu'il procède à la découverte du langage et de son environnement matériel et affectif. Mais ce n'est pas pour autant une clé interprétative universelle, puisqu'un nombre non négligeable d'auteurs transfuges (qu'ils soient exilés ou auto-exilés) de leur pays et de leur langue d'origine, non seulement ont choisi la langue de leur pays d'adoption comme langue d'écriture, mais y ont très justement connu par la suite la consécration dans cette langue « d'emprunt ». Ainsi, dans le cas de la France, outre leurs succès éditoriaux et les prix littéraires qu'ils ont remportés, on a pu voir l'espagnol Jorge Semprun devenir membre de l'Académie Goncourt, l'argentin Hector Bianciotti, de l'Académie Française, par exemple².

Cela suppose, on s'en doute, soit un contact précoce – comme dans le cas du russe Andréï Makine, dont l'éducation en français par sa grand-mère sibérienne a été évoquée dans *Le Testament français* (1995) –, soit un travail acharné, le plus souvent ultérieurement avoué. Tel est le cas du polonais Josef Konrad pour ce qui est de l'anglais (« Je devais travailler comme un mineur de charbon dans son puits à extraire toutes mes phrases anglaises d'une nuit noire »³), celui de Bianciotti, pris en tenaille entre deux langues devenues incertaines :

² L'évolution n'est pas du tout la même chez ces deux auteurs. Chez Bianciotti, il y a passage définitif d'une langue d'écriture à l'autre dont témoignent les récompenses obtenues (avec, pour son œuvre en espagnol, un Prix Médicis étranger en 1977 pour *Le Traité des saisons*, puis un Prix du meilleur livre étranger en 1983 pour *L'Amour n'est pas aimé* ; ensuite, en langue française, le Prix Femina en 1985 pour *Sans la miséricorde du Christ* et une place de finaliste du Prix Goncourt en 1995 pour *Le Pas si lent de l'amour*). Pour Semprun, toute l'œuvre est écrite dans sa langue d'adoption, le français, sauf l'autotraduction de *Federico Sánchez vous salue bien* (1992) en *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993) et un livre de souvenir de son passage au ministère de la Culture espagnol, rédigé dans cette langue, *Veinte años y un día* (2003).

³ Je traduis l'original : « *I had to work like a coal miner in his pit quarrying all my English sentences out of a black night* » Cité par Oustinoff, 2001 : 44.

l'espagnol (« J'ai écrit en espagnol mes premiers livres derrière un rempart de dictionnaires de toutes sortes ; je craignais une contamination ») et le français, où il disait éprouver « une crainte extrême de faire des fautes, de me tromper » (cité par Lagarde, 2001 b : 240). Qu'il s'agisse de la langue maternelle ou de la langue choisie – au demeurant, l'auteur adopte-t-il la langue, ou est-ce elle qui l'adopte, pour intégrer « une communauté littéraire qui transcende les raisons et les déraison linguistiques et historiques » comme l'estime Brincourt (1997 : 11) ? –, comment ne pas souligner l'importance du lien affectif établi dès l'origine ou au cours de son existence par l'auteur, celle de la valeur symbolique qu'il lui accorde, au point de remettre en cause celle que lui affecte le « marché linguistique » (Bourdieu, 1982, 2001) ?

Au-delà de ces cas, qui mettent à contribution des langues plus ou moins également véhiculaires et prestigieuses, c'est-à-dire, non marquées du point de vue de leur valorisation (sachant que, selon Bourdieu, « les discours ne reçoivent leur valeur (et leur sens) que dans la relation à un *marché*, caractérisé par une loi de formation des prix particulière [...] » – Bourdieu, [1982] 2001 : 100), il importe d'articuler la question des compétences individuelles (jusqu'à l'ambilinguisme) avec la valeur sociale, le plus souvent inégale, des langues. Car c'est bien cette configuration, sans aucun doute la plus répandue, qui a pour nom la diglossie (Ferguson, 1959), qu'il convient de prendre en compte. Avec elle, l'approche sociolinguistique prend tout son sens, en mettant l'accent sur l'asymétrie (Grutman, 2009 b) ; là se produit le croisement capital repéré naguère par Fishman (1967), du bilinguisme et de la diglossie. La « mécanique » diglossique, basée sur un rapport de domination, constitue en effet un facteur de contrainte (Lagarde, 2014c) qui pousse l'auteur bilingue, soit à se choisir comme langue d'écriture la langue dominante, soit, en cas de choix littéraire de la « langue basse », à s'autotraduire en « langue haute ». Cela étant, quelle que soit l'option, la langue minoritaire ou minorée est toujours présente, et il s'agit, comme l'a affirmé il y a longtemps déjà Robert Lafont d'une « textualisation de la diglossie » (Lafont, 1976).

Le poids de la diglossie

Une bonne part de l'inspiration littéraire s'alimente au souvenir, souvent à celui de l'enfance, parfois au-delà, en tout cas à des époques révolues, qui peuvent entrer en coïncidence avec des étapes antérieures d'un processus de substitution linguistique affectant les territoires marqués par la domination (aires des langues régionales, contrées en situations coloniale ou postcoloniale⁴). L'univers fictionnel, qu'il soit proprement autobiographique, autofictionnel ou simplement mémoriel, renvoie donc à une langue et à un univers culturel dont il ne subsiste souvent que des bribes, et que l'écriture se propose de réactiver ; le roman « de terroir », entre autres, y excelle. L'absence de transmission intergénérationnelle, caractéristique du changement linguistique qui a pour moteur la diglossie, suppose l'existence d'un lectorat, généralement tout à la fois « inculte » (plus exactement, incompetent) dans la langue vernaculaire et « compensatoirement » friand d'évocations de ce passé révolu, public auquel il est hasardeux de proposer des œuvres rédigées dans la langue oblitérée. D'où le choix de porter la parole dans la seule langue intelligible au sein de la communication éditoriale, celle qui s'est imposée au détriment de l'autre. Toutefois, en pareil cas, l'adéquation entre langue du contexte diégétique et langue d'expression littéraire est rompue, quand bien même le texte aurait « été pensé » dans la langue du lieu ou de l'époque évoqués.

À cet égard, le roman du Catalan Carles Casajuana intitulé *L'últim home que parlava català* (2009) met significativement en scène une dispute entre les deux protagonistes, dont l'un écrit en castillan, l'autre en catalan (Lagarde, 2014a). Selon le premier, qui a choisi de s'exprimer dans une langue au « marché » ample et reconnu, écrire en catalan, « pour un

⁴ Sur leurs affinités, Cf. Lagarde, 2012.

écrivain, c'est du suicide »⁵, faute d'un public suffisant. L'autre dénonce en revanche le fait que ce roman, rédigé en castillan, « a été pensé en catalan », qu'il a été écrit « dans un castillan empesé, orthopédique [...] pas naturel ». Plus précisément, selon lui, tantôt « des mots et une syntaxe d'une autre langue s[']y sont] gliss[és] inconsciemment », tantôt, même supprimés, ils sont perceptibles, comme indélébiles « à cause du vide qu'ils laissent » (2009 : 82-83).

Un tel exemple intéresse à double titre notre réflexion, tout d'abord parce qu'il pose, par protagonistes-antagonistes interposés, la question de l'identité linguistique du bilingue diglossique : celle-ci est-elle double (en l'occurrence catalane et espagnole), ou bien est-elle exclusivement héritée, à travers la langue historique du territoire (ici, le catalan) ? Ce questionnement renvoie sans équivoque à celui théorisé par Deleuze et Guattari (1980), entre « identité-racine » (celle sous-jacente dans la seconde option) et « identité-rhizome » (pluriforme et recomposable, caractéristique de la première voie). L'objection de l'écrivain nationaliste catalan, conduit – c'est le deuxième niveau de réflexion – à envisager le texte de son homologue en tant que version autotraduite en castillan à partir d'un hypotexte conçu en catalan, une « traduction mentale » que Helena Tanqueiro (2011) désigne comme traduction « *in mente* ». Selon la dichotomie établie par Xosé Manuel Dasilva (2011), cette dernière se rattacherait à l'autotraduction « opaque » plutôt qu'à la « transparente », dans la mesure où elle n'est pas présentée comme telle.

La question de l'intentionnalité – escamotage délibéré ou retour inconscient d'un refoulé ? – s'invite par cette voie dans le débat, avec pour corollaire la difficile caractérisation de cette rémanence d'un hypotexte : s'agit-il à proprement parler d'interférences en forme de *code-mixing* (caractérisée par la présence d'hybrides linguistiques), ou d'une modalité particulière de *code-switching* dans laquelle l'alternance ne se joue pas tant entre les codes eux-mêmes, qu'entre leurs mises en œuvre discursives, à savoir entre hypotexte et texte « autotraduit » ? Encore faudrait-il parfois considérer la production délibérée de cette interlangue comme une stratégie destinée à imposer à la langue dominante, une « langue mineure » (comme la dénomment par ailleurs Deleuze et Guattari, 1975) subversive, visant à « faire trébucher la langue » instituée – ce qui est aussi le propre de l'écriture littéraire. Le cas de la littérature francophone antillaise contemporaine, avec Patrick Chamoiseau comme figure de proue⁶, investissant l'écrit français d'oralité créole (*Texaco*, 1992), est significatif d'une revendication-assomption, expérimentale mais visant un certain niveau de reconnaissance institutionnelle de la part du champ dominant (Bourdieu 1992, 1998), d'un double héritage linguistique et culturel – et pourquoi pas en quête de cristallisation dans un champ littéraire alternatif. Au passage, nous observerons qu'une telle démarche est totalement indépendante de la distance interlinguistique alors qu'elle procède indéniablement d'un rapport diglossique⁷.

D'autres stratégies, moins revendicatives, mais visant elles aussi à « suturer les deux hémisphères » (Ezquerro, 1984) linguistiques et culturels de l'auteur, peuvent également se faire jour. Il s'agit d'intégrer au texte des marques transcodiques (par essence ponctuelles) comme autant d'affleurements de l'hypotexte ponctuant le texte « autotraduit ». Ces marques visent à obtenir une plus grande précision terminologique, une plus grande expressivité, qualités prêtées à la langue que, paradoxalement, l'on prive en même temps d'écriture et que

⁵ Les citations sont faites à partir de la traduction française.

⁶ Je laisse volontairement de côté Édouard Glissant, dont il conviendrait de commenter les écrits théoriques et leur rapport à ses propres fictions.

⁷ À cet égard, il n'est que de constater que les pratiques autotraductives vers la langue dominante peuvent affecter le catalan ou le galicien vis-à-vis de l'espagnol, comme le maya quiché ou le mapundungun par rapport à cette même langue espagnole (*Cf. infra*). La distance interlinguistique entre langues romanes est très réduite ; celle entre langues amérindiennes et espagnol est très grande. Le point commun aux quatre langues citées par rapport à ce dernier est la domination politique (y compris sous la forme coloniale pour celles du second groupe).

l'on entend « donner à connaître » (Lagarde, 2001a) au lecteur qui se voit dans l'incapacité d'y accéder. L'intention n'est ici plus la même (il s'agit de partager et non de subvertir), mais les effets sont néanmoins similaires : on pointe les limites de la langue pourtant « choisie », et par là même on la fait également « trébucher ».

Au-delà de telles considérations, on peut observer que l'un des effets les plus visibles de la diglossie, chez certains auteurs, est de susciter une bipartition générique au sein de leur production : aux essais, études scientifiques, en tout cas, à la théorisation, correspond la « langue de la raison », la plus valorisée et répandue socialement, tandis que l'expression proprement littéraire (et davantage encore, poétique) s'incarne dans la « langue du cœur », langue maternelle ou choisie, vernaculaire, confidentielle dans sa diffusion et ses contenus (et/ou délibérément intimiste). La bibliographie d'auteurs « bilingues » (entre langue minorée et langue « de culture ») parfois prolifiques, comme l'Occitan Robert Lafont, est exemplaire à cet égard. Ce constat n'est du reste pas sans lien avec un autre : le fait que la production en « langue basse » s'accompagne d'une survalorisation compensatoire de cette langue et de cette culture, injustement ignorées ou méprisées. Le texte de Gardy et Lafont sur la diglossie occitane (1981) est de ce point de vue très éclairant, en ce qu'il met en évidence la valeur symbolique, quoique sociolinguistiquement dérisoire, de ces actes de langage, leur performativité se heurtant au rapport de force socialement établi. Il n'en demeure pas moins que l'écriture en langue dominée constitue un acte « militant » – et par là même une affirmation d'identité – destiné à contribuer à sauver/sauvegarder cette langue, à tout le moins de sa marginalisation, en réalité du processus substitutif (Aracil [1966] 1982) qui débouche, tôt ou tard, sur la « mort » de la langue (Crystal, 2000 ; Hagège, 2000).

Alors même que le devenir éditorial et de réception à succès de l'écriture (c'est-à-dire sa socialisation la plus large) passe par l'adoption de la langue haute, que ce soit au moment même de la création ou, par la suite (parfois aussi, simultanément), par le biais de l'autotraduction, on peut constater qu'assez souvent la pulsion d'écriture, pour ne pas dire la vérité d'écriture, passe par la langue basse. La manifestation de loyauté linguistique vise alors à démontrer que cette langue est un instrument créatif de valeur égale voire supérieure (attitude compensatoire) à toute autre ; à s'inscrire dans une tradition littéraire (lorsque celle-ci existe, comme dans les cas catalan, galicien ou occitan) et donc à la perpétuer, tout en en contestant souvent les formes pour lui donner un souffle nouveau (à travers des mouvements successifs et contradictoires de « renaissantisme ») ; ou bien, lorsque cette tradition n'existe pas ou peu (en basque, par exemple), à contribuer à la créer – surtout dans le cas de cultures de tradition orale exclusive ou prédominante (en particulier dans les contextes coloniaux ou postcoloniaux).

L'autotraduction comme recours face à la diglossie

Si la publication en langue dominée est sans conteste un acte de militantisme linguistique et culturel, que penser alors du recours à l'autotraduction ? Tout dépend, bien sûr, de ce pour quoi l'on milite : si c'est en faveur d'un bilinguisme ou d'un plurilinguisme égalitaire et « rhizomique », ou si, sur la base d'une diglossie subie, on vise à en atténuer ou annuler les effets, voire, comme l'affirmait Fishman, à l'inverser (*Reversing Language Shift*, 1990)⁸ dans une perspective, le plus souvent, d'identité-racine. Poursuivons en premier lieu cette deuxième voie. Au-delà de l'activité autotraductive en elle-même, qui actualise chez l'autotraducteur la coprésence des deux langues qui lui sont chères (il leur accorde une égale attention et peut avoir la sensation de neutraliser les tensions liées à son bilinguisme), le produit résultant de cette activité n'est autre qu'un texte « monolingue » – en apparence, du

⁸ ou, comme l'écrit plus plaisamment, Lafont, à la « retrousser » (1984).

moins, puisque en réalité « *in mente* ». De ce fait, s'autotraduire, ne serait-ce pas en fin de compte (pour reprendre et détourner l'heureuse expression de Philippe Gardy, 1990) « donner sa langue au diable », c'est-à-dire œuvrer à l'enrichissement du capital culturel de « l'autre camp », dans une démarche (pour ce dernier) de traduction-appropriation telle qu'elle a été définie par Pascale Casanova (1999, 2002) ? Curieuse formulation néanmoins, s'agissant d'un auteur « bilingue » : quelle serait donc « sa » langue, s'il en possède deux ? Il faut encore et toujours en rechercher l'explication dans la contrainte diglossique. En pareille perspective, on peut donc se demander si le recours à l'autotraduction n'est pas une « trahison » envers « les siens », et si l'on ne peut pas alors reformuler le célèbre adage en « *autotraduttore traditore* » ; se demander s'il ne s'agit pas là d'une sorte d'« acte honteux », en quelque sorte d'une manifestation relevant de l'*autoodi* destinée à effacer le lien à une langue socialement réprouvée.

En effet, il convient d'observer dans quel sens s'opère l'autotraduction, et l'on aura tôt fait de repérer que la directionnalité adoptée n'est nullement anodine : elle est généralement de la langue basse vers la langue haute, rarement l'inverse, ce qui, d'une part, bénéficie à la culture « hospitalière » (Lagarde, 2007) et, d'autre part, nuit grandement à la constitution et à la reconnaissance d'un champ littéraire autonome (Cf. Apalategui, 2000, par exemple, pour le basque). On peut donc affirmer que l'acte délibéré de création en langue dominée ou basse, se voit en quelque sorte « corrigé » *a posteriori* par l'autotraduction. De ce fait, l'autotraduction endogène constitue un acte *paradoxal* entre engagement militant – qui s'accompagne parfois d'un refus de traduction ou d'autotraduction de l'œuvre originale – et soumission aux lois du marché linguistique, culturel, et politico-économique. À en croire la romancière catalane Carme Riera, cette démarche n'est pas davantage comprise du côté de la culture dominante : « Ni le public, ni de nombreux collègues [universitaires], ni même des personnes intelligentes et de bon sens ne parviennent à comprendre que, si tu peux utiliser deux langues pour communiquer, si tu es bilingue, tu utilises celle qu'ils considèrent inférieure et que tu t'entêtes à la choisir pour créer, c'est-à-dire, pour exister » (Riera [2002] 2006 : 41)⁹.

L'autotraduction vers une langue de plus grande diffusion est sans doute susceptible (comme l'incrustation de marques transcodiques déjà évoquée) d'obéir à une volonté individuelle de partage, destinée à faire connaître la langue, la culture et l'œuvre au-delà de son lectorat potentiel étroit. Elle constitue en cela une entreprise vertueuse visant à repousser les limites perçues de la langue et de la culture, en infléchissant dans un sens positif, non seulement les représentations allogènes mais aussi les autoreprésentations (toujours de manière symboliquement compensatoire). Et si elle correspond également à un désir légitime de l'auteur d'accéder à une plus grande notoriété (l'auteur a bien le droit d'envisager de vivre de sa plume), à une stratégie commerciale du monde éditorial (préoccupée par le quantitatif des exemplaires et des profits), elle est aussi parfois susceptible de s'inscrire dans une stratégie militante collective de « propagande » visant à instrumentaliser à la fois l'auteur consentant et le « marché », à convaincre et pourquoi pas tenter de subvertir ce dernier. Des démarches aussi éloignées dans le temps que l'édition bilingue provençal-français du vaste poème lyrique *Mirèio* (1859) de Mistral, cautionnée par le Félibrige, et que l'autotraduction par Bernardo Atxaga de son roman *Obabakoak* (1988 et 1989) avalisée par le nationalisme basque pur et dur (Lagarde, 2013 ; Manterola, 2013) en sont des exemples probants : ces deux écrivains ont chacun été le cheval de Troie visant à légitimer, qui la Provence et le provençal à Paris, qui Euskadi et la langue basque à Madrid.

En revanche, l'accession à la notoriété par le biais de l'autotraduction n'en est pas moins problématique, quand bien même un tel détour débouche sur une stratégie assumée d'écriture

⁹ C'est moi qui traduis l'extrait : « *No entiendo [...] el público, ni muchos colegas ni incluso personas inteligentes y de sentido común que, si puedes utilizar dos lenguas para comunicarte, si eres bilingüe, utilices la que ellos consideran inferior y te empeñes en escogerla para crear, es decir, para ser.* » (Riera, 2002 : 10-12)

en parallèle dans les deux langues, permettant à l'auteur d'économiser la « boucle narrative » que suppose le doublon création-(auto)traduction, voire création-recréation. Ainsi, il peut clairement y avoir phagocytage des deux versions au sein même du lectorat bilingue, comme le regrette par exemple l'un des écrivains protagonistes du roman de Casajuana : « de nombreux Catalans préfèrent lire en castillan plutôt qu'en catalan » (2009 : 77). Le différentiel de compétences (surtout écrites) et l'*habitus* diglossique du lectorat y sont pour beaucoup. De même, on peut constater, en cas de réception à succès, que la plupart des traductions vers d'autres langues (les « retraductions ») ont pour point de départ, non pas le véritable original en langue basse, mais le faux original que constitue la version traduite ou autotraduite dans la langue haute. Cet état de fait constitue une sorte de dépossession pour le champ littéraire d'origine, d'autant plus grave que celui-ci est en formation et en quête de légitimité. Du coup, s'autotraduire est interprétable en termes de désertion sur le front d'un militantisme qui place l'identité sous le signe de l'inscription dans l'unique (une langue, une culture, un territoire, une histoire...), point de vue pouvant être regardé, parmi d'autres, comme légitime.

Le cas d'auteurs autotraducteurs opportunistes, tels que Sebastià Juan Arbó, qu'a bien étudié Josep Ramis (2011, 2013), est très significatif d'une versatilité prudente et intéressée. Ramis montre bien en effet comment Juan Arbó adapte et subordonne sa langue d'écriture aux contraintes ou libertés politiques du moment, passant ainsi par différentes phases de réécriture et d'autotraduction, selon que le catalan est politiquement légitime ou frappé d'interdit en Catalogne, en fonction des aléas de son histoire au XX^e siècle. Si cet auteur, dont le territoire catalan et sa capitale sont la toile de fond de toute l'œuvre, offre aujourd'hui aux études sur l'autotraduction un corpus particulièrement conséquent et matière à analyse, c'est qu'il s'est accommodé personnellement d'un bilinguisme diglossique sans prétention nationaliste et qu'il s'est davantage préoccupé d'opportunités éditoriales et de notoriété que d'inscription dans un champ littéraire (et donc linguistique) qui ne serait plus « à deux étages » – celui du catalan étant inclus, régionalement, dans celui de l'espagnol. On pourrait sans doute en dire autant du galicien Álvaro Cunqueiro, dont la langue des œuvres suit d'abord les méandres de ses engagements sous l'étendard des régimes espagnols successifs – galicien sous la II^e République, espagnol sous le « premier franquisme » (1939-1956) – pour ensuite, à la faveur d'un désengagement politique, combiner une écriture autotraduite à partir du galicien et une autre directement en castillan (Fravallo, 2004 ; Roux, 2006).

La « liberté » de l'écrivain

La perspective sociolinguistique incite l'analyste à se montrer attentif aux conditions sociopolitiques de production et de diffusion de l'écrit littéraire : cette dimension rejaille en effet assez souvent sur le contexte socioculturel dans lequel il se développe. De ce point de vue, on peut observer que, d'une part, le centralisme étatique qui impose une langue nationale au détriment des langues « périphériques », ou d'autre part, les nationalismes périphériques, considérés illégitimes par l'État et qui visent à s'en autonomiser en constituant leur propre champ littéraire, usent de stratégies assez similaires, bien que d'effets opposés. Ils se traduisent respectivement par une incitation, parfois impérative, à produire dans la langue statonationale (la loi Toubon en est un exemple *soft* ; les dictatures utilisent des moyens plus radicaux) ou à autotraduire vers cette langue des œuvres rendues impubliables dans la langue originale, du fait de la censure ou du contrôle méticuleux des réseaux de diffusion. Ou bien, en revanche, sont mis en œuvre des encouragements à la publication dans la langue de la nation émergente (grâce à la création de prix littéraires et au subventionnement des maisons d'éditions) et à l'inverse, une sorte de mise à l'index plus ou moins insidieuse de publications

dans la langue d'état (par discrimination au niveau des aides) ou d'autotraductions vers cette langue (par un silence organisé à l'égard des hétérodoxes qui les produisent ou les diffusent).

Il n'en reste pas moins que de nombreux auteurs, parce que la création artistique est avant tout la manifestation d'un élan personnel spontané, délibéré et qui s'envisage libéré de toute entrave, font fi de pareilles mesures. À preuve la « résistance » des auteurs catalans castillanophones tels que Juan Marsé ou Eduardo Mendoza face à la politique de « normalisation » du catalan, les « repentirs » occasionnellement exprimés par Terenci Moix ou Quim Monzó bien après avoir choisi de la soutenir. L'écriture dans une langue « étrangère » choisie comme « langue d'accueil » (qui peut être paradoxalement, comme au Maghreb ou dans le reste de l'Afrique, francophone, anglophone ou lusophone, celle-là même de l'ancien colonisateur, naguère oppresseur et prescripteur intransigeant), ou bien l'autotraduction vers cette même langue (ou une autre, le plus souvent de grande véhicularité), constitue non pas tant un mode de promotion pour toute une série d'auteurs d'états issus de la décolonisation, que la manifestation d'une rupture avec l'idéologie ou les pratiques politiques, ou encore la politique culturelle de leur pays. De ce point de vue, l'autotraduction représente un stade intermédiaire dans la déprise à l'égard de ces politiques ou même du pays, parce que le texte de départ demeure écrit dans la langue originelle et que sa traduction n'intervient qu'*a posteriori*, alors que le changement de langue d'écriture acte cette rupture. Bianciotti ou Nabokov ont signifié ainsi leur divorce d'avec l'Argentine ou l'URSS.

Il en va pratiquement de même, pour un motif bien différent, chez les auteurs de langues à véhicularité restreinte ou véritablement vernaculaires, qui éprouvent des difficultés à être publiés dans ce type de langues et souffrent de ne pouvoir rencontrer un public, ou un public suffisamment large (du roman publié en espagnol par l'un des protagonistes du roman de Casajuana, l'autre affirme qu'« il ne s'en serait probablement vendu que trois cents exemplaires », alors qu'en castillan, « il a dû se vendre plutôt bien » – 2009 : 76) ou un public suffisamment averti (le même personnage prétend que « sans un public formé et suffisamment nombreux, il est impossible pour une littérature d'accueillir des romanciers de qualité » – 2009 : 196). La création littéraire est un acte de communication – de nature moins immédiate, il est vrai, que dans les métiers du spectacle – fondé, pour l'artiste, sur la possibilité d'obtenir un *feed-back* susceptible de valider sa démarche, de le rassurer sur le bien-fondé de celle-ci, sur sa qualité et ainsi aider l'écrivain dans sa progression et la constitution d'une œuvre en principe de plus en plus exigeante. Seule la reconnaissance sociale par un public non-captif, que ce soit en fonction de la langue (non-endogène, voire non-endogame) ou de certaines convictions (« endo-idéologiques », pourrait-on dire), à savoir un public qui ne soit pas acquis d'avance (c'est-à-dire non-« adhésif », comme le suggérait ironiquement Marsé), complice d'un « énorme mensonge subventionné, [d']une littérature onaniste, sans public digne de ce nom » comme il est dit dans *L'últim home que parlava català* (2009 : 194-195), est de nature à le soutenir dans ce sens.

Une telle perspective, on le voit bien, se base aussi bien sur des critères quantitatifs que qualitatifs. Selon le premier point de vue, il est certain que, plus le public potentiel sera élargi, plus la conviction d'aller dans le bon sens qualitatif en sortira affermie, ce qui par voie de conséquence, incite à choisir (certes, dans la limite des compétences acquises) comme langue d'autotraduction voire nouvelle langue d'écriture, une langue de diffusion planétaire. Au plan qualitatif, au-delà du prestige même de la langue choisie pour suppléer les carences de l'autre, viennent s'ajouter la pertinence et le prestige de la critique spécialisée et des milieux intellectuels et universitaires, dont le jugement est convoité et, s'il est favorable, sert de passeport à une carrière internationale de premier plan. Voilà donc comment s'autotraduire dans une langue stratégiquement « porteuse » peut conduire à devenir un acteur reconnu de la mondialisation de la culture...

L'autotraducteur et l'autotraduction dans un monde globalisé

Le propre de la « globalisation » est d'avoir rendu (ou plutôt d'avoir voulu rendre) obsolètes l'échelon étatique et les idéologies nationalistes, d'avoir déconstruit et tenté d'abolir les nombreuses frontières qui cloisonnent l'humanité, qu'elles soient politiques, économiques ou culturelles. Pour ce qui est du multilinguisme, l'entreprise tient de l'anti-Babel : toute l'humanité, bientôt, se comprendra grâce à un anglais « décérébré » devenu « *globish* ». Comme parallèle géopolitique, il est frappant de constater que, lors de la crise de Crimée (mars 2014), Barack Obama, en qualifiant la Russie de « puissance régionale », s'arrogeait ainsi implicitement et exclusivement le droit d'être et d'agir à un échelon supérieur. La mondialisation, répétons-le sans originalité, consiste en l'accélération des déplacements des individus, pour des motifs politiques (exils), économiques (crises et opportunités d'emploi), ou de libre choix personnel (climat, mode de vie, pouvoir d'achat), ce qui a pour incidence un brassage de populations d'origines de plus en plus plurilingues.

Mais il n'en demeure pas moins que ces migrants s'urbanisent et que leur concentration, au sein de métropoles ou de mégalopoles de plus en plus grandes implique à la fois un « contact de langues » chaque fois plus « divers » et la nécessité qu'émergent ou se renforcent les langues véhiculaires qui s'y trouvent implantées. De plus, comme le remarquait Louis-Jean Calvet, « la ville agit comme une centrifugeuse » (2004 : 13), dans le sens où s'y développent, pour échapper à l'indistinction, des cadres communautaires souvent répartis dans des topographies d'habitat plus ou moins ghettoïsés, terreau du communautarisme et du multiculturalisme. Les phénomènes d'exode rural et d'urbanisation massifs débouchent donc sur une dialectique du Même et de l'Autre, selon tous les diacritiques que décline la notion d'identité.

Au même moment où s'accéléraient ces processus, sombrait l'idéologie collectiviste, et avec elle, tendaient à devenir obsolètes les analyses de type marxiste et la prééminence de l'État. *Quid* de la notion de « champ », développée par Bourdieu dans une perspective nationale ? *Quid* de celle de « conflit linguistique », imaginée par Aracil dans ce même cadre ? L'individu, figure centrale du libéralisme ou de ses avatars, tend donc désormais à être privilégié dans les analyses de tous ordres, entre autre, sociolinguistiques et littéraires. Pour ce qui est de la sociolinguistique, Weinreich considérait déjà en 1953 que « l'individu est le lieu du contact » interlinguistique, et l'interactionnisme lui a emboîté le pas dans ce sens. Quant à la littérature, elle n'a eu aucun mal, avec l'existentialisme puis le déconstructionnisme, à recentrer son objet sur la figure de l'auteur. Autant de raisons qui ont poussé la critique à s'intéresser de manière privilégiée à la figure de l'individu et de l'auteur bilingue, lui-même susceptible de se muer en autotraducteur. Les études culturelles (*Cultural Studies*), qu'elles se focalisent sur la marginalité, le genre ou les situations postcoloniales (*Postcolonial Studies*), font de même, tout en suscitant des solidarités axées sur les diacritiques sur lesquels elles se basent, pour mieux témoigner de l'éclatement et des pertes de repère des sociétés postmodernes.

Or, ces solidarités au sein de communautés ne devraient en rien rendre obsolètes des notions telles que celles de diglossie, de champ littéraire ou de conflit linguistique, dont l'objet est précisément de mettre également en évidence des rapports de force qui impliquent des individus relevant de différents collectifs, quand bien même ils s'inscriraient dans l'histoire personnelle, ainsi qu'en témoigne Homi Bhabha : « Enfant, j'ai été bercé de récits de la lutte de l'Inde pour son indépendance, de ses histoires compliquées de cultures du sous-continent, prises dans cette étreinte mortelle de pouvoir et de domination impériale qui laisse toujours un inconfortable résidu d'amitié et d'inimitié mêlées » (2007 : 9) . De manière aussi significative que l'avait été, dans les années 1970, le saut de la linguistique saussurienne et chomskyenne axée sur le « locuteur idéal » à l'ethnométhodologie et à la sociolinguistique

soucieuses du recueil de la parole des minorités, les travaux de Pascale Casanova dans le domaine de la traduction (1999) et de l'autotraduction (2002), tout en s'inscrivant dans la filiation bourdieusienne, marquent une évolution notable en confrontant cette méthodologie au cadre planétaire où circulent aujourd'hui les produits culturels.

L'universalité de l'autotraduction se lit aussi bien à l'aune de l'histoire culturelle longue, comme l'illustrent les écrits de Julio-César Santoyo (2004, 2005, 2013), qu'à celle de la « galaxie des langues », comme en témoignent les études de Casanova ou de Rainier Grutman (2009 a, 2009 b, 2013). À l'heure où les flux migratoires augmentent de façon exponentielle, deux mouvements apparemment contraires, en réalité complémentaires, qui affectent aussi bien les identités individuelles que collectives, rejaillissent sur les pratiques et le devenir de l'autotraduction. D'une part, la convergence, spontanée, consentie ou forcée vers les mêmes pôles d'activité économique et culturelle intense, renforce la puissance des langues véhiculaires, aussi bien à l'échelon « régional » (par exemple dans les mégapoles asiatiques et africaines) qu'au niveau mondial, pour ce qui est de l'anglais (non seulement Londres et l'Amérique du Nord, mais aussi les mégapoles indiennes et l'Australie). D'autre part, la perspective d'une uniformisation culturelle dans ces grands ensembles urbains génère, comme antidote, une montée des replis identitaires qui s'incarnent dans les langues et cultures d'origine de ces populations qui, quoique et parce que mêlées, tendent aussi à se ségréguer. Les écrivains qui, de plus en plus eux aussi, sont amenés à vivre ou à naître en pareil contexte et sont à l'évidence conduits à développer une identité complexe de type rhizomique, sont ainsi appelés à tenter de synthétiser ces ambivalences culturelles et linguistiques.

L'autotraduction constitue un pont entre leur langue et culture, plus ou moins vernaculaire, d'origine, et celle, éminemment véhiculaire de leur lieu de vie. Passeurs de langues et de cultures pour autrui et tout particulièrement leurs semblables, ils parviennent au travers et au prix de cet exercice contraignant et ambigu, à trouver un équilibre qui n'est autre que celui de l'unité de leur identité, antidote aux dérives potentiellement schizophrènes liées à leur parcours propre ou familial. L'une des manifestations les plus palpables de cette quête unitaire est ce que Santoyo (2011) dénomme l'autotraduction « intra-textuelle ». Ce procédé s'incarne dans la littérature (et tout particulièrement la poésie) « *chicana* » des États-Unis, chez des auteurs comme Alurista ou Gloria Anzaldúa (Benjamin-Labarthe, 2004) : les vers, les phrases ou les strophes en espagnol et en anglais alternent et cohabitent au sein du même espace textuel, chacune des langues traduisant l'autre dans la successivité ou le vis-à-vis. Cette écriture expérimentale, plus difficilement transposable à la prose (cas de Hinojosa – Lagarde, 2001 a), est une tentative de conciliation de deux univers qui s'entrechoquent, et de réhabilitation (à ses propres yeux, à ceux des siens et de l'Autre), de « sortie par le haut » d'une « bâtardise » culturelle et linguistique largement stigmatisée.

Pareille nécessité de justification, comme tentative destinée à desserrer l'étau d'une marginalisation extrême et d'une possible finitude d'une culture et d'une langue moribondes, se lit dans un tout autre contexte – rural, celui-là – avec l'autotraduction, par exemple en espagnol, à partir de langues amérindiennes, comme le maya quiché au Guatemala (par exemple, Ak'Bal : Sánchez, 2011) ou le mapudungun au Sud du Chili (Lienlaf : Castillo-Berchenko, 2004 ; Huenún & Cifuentes, 2007). L'autotraduction est alors une sorte de S.O.S., parfois plus social que littéraire, adressé à la communauté lectrice de la langue véhiculaire (paradoxalement, celle-là même qui l'étouffe) pour tenter de déclencher des solidarités salvatrices. En revanche, comme on l'a dit précédemment, le recours à l'autotraduction est, en Europe, diversement mis en œuvre et considéré : la tendance à la fragmentation ethnoculturelle des États (chute du mur de Berlin, démembrement de la Yougoslavie et de l'URSS, partition de la Tchécoslovaquie, indépendances basque, catalan, flamand ou écossais), incite à la rémanence d'affiliations anciennes, à la rupture de contraintes totalitaires ou à la crispation sur des intérêts propres, sur fond de crise économique. Tantôt rejetée

comme nuisible à la constitution de champs littéraires nationaux, tantôt traitée en contiguïté de la langue dominante ou ex-dominatrice, tantôt placée sous le signe de l'échange entre réappropriation d'une œuvre écrite dans cette langue-là et valorisation d'un patrimoine prestigieux, l'autotraduction fait aussi son chemin.

Pour ne pas conclure

La réflexion qui a été menée dans le cadre de cet article ne prétend être qu'une ébauche de synthétisation des problématiques qui affectent à la fois les auteurs autotraducteurs, les collectifs (communautés, états, ensembles urbains cosmopolites, monde globalisé) emboîtés de manière plus ou moins structurée ou harmonieuse, et les rapports dialectiques qu'ils nouent entre eux. Selon les lieux, les rapports de force interlinguistiques et interculturels, la configuration de cet ensemble magmatique et complexe, varie énormément, sans pour autant que cela nous empêche de repérer un certain nombre de récurrences et de polarités.

L'autotraducteur ne peut être qu'un auteur bilingue ou fortement désireux de le devenir, c'est-à-dire de posséder une double compétence linguistique suffisamment élevée. Cette condition est nécessaire mais non pour autant suffisante. Que ce soit par défi personnel, par désir d'exprimer l'ensemble de ses potentialités ou de son univers personnel et contextuel, ou bien encore mu par l'inégalité de ses langues et cultures, qui cristallise dans la diglossie, l'écrivain peut être tenté de se risquer à s'autotraduire. Mais alors, pourquoi avoir choisi de créer dans l'une plutôt que l'autre de ses deux langues ? Et pourquoi, souvent, dans celle qui est le moins valorisée sur le « marché linguistique » ? C'est, quoi qu'il en soit, un exercice chronophage et énergivore qui suppose des sacrifices au plan de la création¹⁰, et qui présente le redoutable défi d'un face-à-face serré face à son propre texte, souvent un appel à la réécriture susceptible de déboucher sur un jeu de miroir perfectionniste sans fin, sans doute recherché, comme par exemple chez le catalan Sebastià Juan Arbó.

L'auteur, en apparence libre de s'autotraduire ou non, peut être incité à le faire, non seulement pour compenser le déséquilibre de valorisation de ses deux langues, mais parfois aussi, être poussé (ou se pousser lui-même), comme ambassadeur de sa propre communauté voire de son pays (mais toujours dans un rapport entre centre et périphérie-s), à asseoir leur notoriété ou leur prestige. Néanmoins, s'il pratique l'autotraduction de sa propre initiative, il est susceptible d'être considéré comme traître à ces ensembles sociaux ou politiques, de servir la sphère « rivale » au détriment de celle qui lui est assignée et qu'il devrait considérer comme exclusive, en termes d'identité-racine. L'« accueil » plutôt chaleureux réservé à des écrivains d'origine étrangère ayant adopté la langue nationale ou régionale relève, quoiqu'en sens inverse, de la même démarche, le capital culturel du collectif étant en jeu et ne demandant qu'à être abondé.

Enfin, au moment de s'interroger sur le devenir de l'autotraduction, il apparaît que, du fait du rôle ambivalent de l'urbanisation en mégapoles et de la globalisation des flux migratoires et des échanges de biens, l'autotraduction, qui pouvait sembler mise à mal au motif de la réduction de la diversité linguistique et culturelle au profit d'une poignée de langues « centrales » et de celle « hypercentrale » (Calvet, 2001) qu'est l'anglais, n'en est pas moins promise à de beaux jours en ce début de XXI^e siècle, en raison d'une grégarisation

¹⁰ Carme Riera affirmait à ce propos : « Je crois qu'à l'avenir, je ne me retraduirai pas, puisque l'expérience de *Dins el darrer blau* (*En el último azul*) m'a laissée complètement épuisée. Ça m'a été si difficile que j'ai abandonné, parce que ça ralentissait trop la production de la version originale catalane ». Dans le texte : « *Creo que en el futuro no volveré a traducirme ya que la experiencia de Dins el darrer blau (En el último azul) me ha dejado completamente agotada. Me ha resultado tan difícil que lo he abandonado porque ralentizaba demasiado la producción de la versión original catalana* ». (Riera [2002] 2006 : 41).

communautaire seule capable de contrecarrer un processus d'homogénéisation ressenti comme un véritable danger. Selon le lieu, selon la configuration des rapports de force de ces collectifs, selon l'implication et la sensibilité des acteurs sociaux que sont, bon gré mal gré, les écrivains (*a fortiori* bi- ou plurilingues), les différentes options d'écriture, parmi lesquelles l'autotraduction, seront choisies, dans le souci d'être, en les transmettant, des passeurs de langues et de cultures qui ne demandent qu'à subsister, parce que chacune d'elles exprime le monde de manière originale et irremplaçable. C'est bien ce qu'affirme, de façon imagée la basquaise Mariasun Landa, aux prises alors quotidiennement avec une société marquée par la violence politique, pour qui s'autotraduire, c'est : « quitter une maison pour en habiter une autre. [...] En ce sens, la traduction m'est toujours apparue comme un acte d'hospitalité, [...] un passage sur la voie de l'habitabilité du monde. » (Landa, 2006 : 60)¹¹.

Bibliographie

- ANOKHINA O., 2012, *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruylant/L'Harmattan.
- APALATEGUI, U., 2000, *La naissance de l'écrivain basque. Evolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L'Harmattan.
- ARACIL LI. V., [1966] 1982, "El bilingüisme com a mite", in Aracil, LI.V., *Papers de sociolingüística*, Barcelona, La Magrana.
- ATXAGA B., 1988 / 1989, *Obabakoak*, Donostia, Erein / Barcelona, Ediciones B.
- BIANCIOTTI H., 1985, *Sans la miséricorde du Christ*, Paris, Gallimard.
- BIANCIOTTI, H., 1995, *Le pas si lent de l'amour*, Paris, Grasset.
- BOURDIEU P., 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Flammarion.
- BOURDIEU P., 1992, 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU P., 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil.
- BRINCOURT A., 1997, *Langue française, terre d'accueil*, Monaco, Editions du Rocher.
- CALVET, L.-J., 2001, *Le marché aux langues*, Paris, Plon.
- CASAJUANA C., 2009, *L'últim home que parlava català*, Barcelona, Planeta ; *Le dernier homme qui parlait catalan*, Paris, Robert Laffont.
- CASANOVA, P., 1999, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CASANOVA P. 2002, « Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002/2 , pp. 7-20.
- CASTILLO BERCHENKO Adriana, 2004, « L'écho de la voix : l'écriture bilingue de Leonel Lienlaf, poète mapuche du Chili », in Lagarde, C. (ed.), 2004, *Écrire en situation bilingue*, Perpignan, CRILAUP – Presses universitaires de Perpignan, pp. 197-208.
- CHAMOISEAU P., 1992, *Texaco*, Paris, Gallimard.
- CRYSTAL D., 2000, *Language Death*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DASILVA X. M., 2011, « La autotraducción transparente y la autotraducción opaca », in Dasilva, X.M. & Tanqueiro, H. (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, pp. 45-65.
- DASILVA X. M., 2013, *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Bern, Peter Lang.
- DASILVA, X. M. & TANQUEIRO, H. (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo.

¹¹ Je traduis l'original : « Dejar una casa para habitar otra. [...] en este sentido, la traducción siempre me ha parecido un acto de hospitalidad, [...] un paso hacia la habitabilidad del mundo ».

- DELEUZE, G. & GUATTARI F., 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, G. & GUATTARI F., 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit.
- EZQUERRO, M., 1984, « Augusto Roa Bastos », *La literatura latinoamericana* (Bogotá), 11.
- FISHMAN, J., 1967, « Bilingualism with or without Diglossia; Diglossia with or without Bilingualism », *Journal of Social Issues*, 23-2, 1967, pp. 29-38.
- FISHMAN J., 1991, *Reversing Language Shift*, Clevedon, Bilingual Matters.
- FRAVALO, L., 2004, « Le double choix d'Álvaro Cunqueiro. Alternance et dualité linguistique chez un auteur galicien », in Lagarde, C. (ed.), 2004, *Écrire en situation bilingue*, Perpignan, CRILAUP – Presses universitaires de Perpignan, pp. 131-142.
- GARDY Ph., 1990, *Donner sa langue au diable: vie, mort et ransfiguration d'Antoine Verdier*, Montpellier, SFAIEO / Mussidan, Fédérop.
- GARDY Ph. & LAFONT R., 1981, « La diglossie comme conflit : l'exemple occitan », *Langages*, 61, 1981, pp. 75-87.
- GREEN J., 1987, *Le langage et son double / Language and its shadow*, Paris, Seuil.
- GRUTMAN R., 2007, « L'écrivain bilingue et ses publics: une perspective comparatiste », in Gasquet, A. & Suárez, M. (eds.), *Écrivains multilingues et écritures métisses*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, pp. 31-50.
- GRUTMAN R. [1998] 2009 a, « Autotranslation », in Baker, Mona (ed.), *Encyclopaedia of Translation Studies*, London, Routledge, 1998, pp. 17-20 ; 2^e éd. 2009, pp. 257-260.
- GRUTMAN R., 2009 b, « La autotraducción en la galaxia de las lenguas », *Quaderns*, 16, pp. 123-134.
- HAGÈGE Cl., 2000, *Halte à la mort des langues !*, Paris, Odile Jacob.
- HUÉNUN, J. & CIFUENTES, V. (eds.), 2007, *La memoria iluminada. Poesía mapuche contemporánea*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- LAFONT R., 1976, « Peuple et Nature : sur la textualisation idéologique de la diglossie », in Giordan, H. & Ricard, A. (eds.), *Diglossie et Littérature*, Bordeaux, MSHA, pp. 161-172.
- LAFONT R., 1984, « Pour retrouver la diglossie », *Lengas*, 15, pp. 5-36.
- LAFONT R., 1997, *Quarante ans de sociolinguistique à la marge*, Paris, L'Harmattan.
- LAGARDE C., 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.
- LAGARDE C., 2001a, « La transgression des frontières dans *Mi querido Rafa*, œuvre bilingue 'chicana' de Rolando Hinojosa », in Lagarde, C., 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 209-230.
- LAGARDE C., 2001b, « De la pampa au quai Conti : Hector Bianciotti, transfuge linguistique et culturel », in Lagarde, C., 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, pp. 231-242.
- LAGARDE, C. (ed.), 2004, *Écrire en situation bilingue*, Perpignan, CRILAUP – Presses universitaires de Perpignan, 2 vol.
- LAGARDE, C., 2007, « L'«hospitalité» des langues : variations autour d'un thème », in Gasquet, A. & Suárez, M. (eds.), *Écrivains multilingues et écritures métisses*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, pp. 19-29.
- LAGARDE C., 2012, « Le «colonialisme intérieur» : d'une manière de dire la domination à l'émergence d'une «sociolinguistique périphérique» occitane », *Linguistiques et colonialismes*, Van den Avenne, C. (coord.), *Glottopol*, 20 (Rouen), pp. 35-54.
- https://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_20/gpl20_03Lagarde.pdf
- LAGARDE C., 2013, « Entre symbolique et pratique, les éléments de choix dans la démarche autotraductive », in Lagarde, C. & Tanqueiro, H. (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 53-59.

- LAGARDE C., 2014a, « *L'últim home que parlava català*, de Carles Casajuana : un “art d'écrire” en contexte minoré ? », Hommage à Geneviève Champeau, *HispanismeS*, 3, http://www.hispanistes.org/images/PDF/HispanismeS_3_LAGARDE_Christian.pdf
- LAGARDE C., 2014b, « Seriam pòstcoloniais ? Qualques reflexions altorn de la lenga d'escritura literària e la sociolingüística », in Courouau, J.-F., Pic, F. & Torreilles, C. (eds.), *Amb un fil d'amistat. Mélanges offerts à Philippe Gardy*, sous presse.
- LAGARDE C., 2014c, « L'autotraduction, exercice contraint ? La sociolinguistique comme clé interprétative », in Ferraro, A. & Grutman, R. (eds.), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, sous presse.
- LAGARDE C. & TANQUEIRO H. (eds.), 2013, *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas.
- LANDA, M., 2006, « La autotraducción como reescritura creativa », in Hibbs, S. & Martinez M. (eds.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 52-60.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY, P., 2008, *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez Arcos y Jorge Semprún*, thèse, Université Diderot Paris 7 / Universitat Autònoma de Barcelona.
- MAKINE A., 1995, *Le Testament français*, Paris, Gallimard.
- MANTEROLA E., 2013, « Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga », in Lagarde, C. & Tanqueiro, H. (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 61-67.
- MESCHONNIC, H., 1982, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier.
- MESCHONNIC, H., 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- MISTRAL F., 1859, *Mirèio : pouèmo prouvençal de Frederi Mistral ; eme la traducioun literalo en regard*, Avignon, Roumanille.
- OUSTINOFF M., 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, Paris, L'Harmattan.
- PARCERISAS, F., 2009, « De l'asymétrie au degré zero de l'autotraduction », *Quaderns*, 16, pp. 117-122.
- RAMIS, Josep Miquel, 2011, « Traducir bajo control : la versión francesa de *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó », in Dasilva, X.M. & Tanqueiro, H. (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, pp. 197-215.
- RAMIS, Josep Miquel, 2013, « Autotraducció: ratificació i rectificació. El cas de Sebastià Juan Arbó », in Lagarde, C. & Tanqueiro, H. (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 167-183.
- ROUX, Martine, 2006, « L'écrivain galicien Álvaro Cunqueiro autotraducteur : *Merlín e familia e outras historias* et son hypertexte second *Merlín y familia*. Avers et revers tramés d'un tissu macrotextuel réversible » in Hibbs, S. & Martinez M. (eds.), *Traduction, adaptation, réécriture dans le monde hispanique contemporain*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, pp. 76-88.
- SÁNCHEZ, J.G., 2011, « Poesía de confluencias: una entrevista a Ak'abal », *Revista de Literaturas Populares*, Año XI/núm. 2/julio-diciembre de 2011, pp. 461-469.
- SANTOYO, J.C., 2004, « Self-Translations: translational competence revisited (and performance as well) », in Fleischmann, E., Schmitt, P.A. & Wotjiak, G. (eds.), *Translationkompetenz*, Tübingen, Stauffenburg, pp. 223-235.
- SANTOYO, J.C., 2005, « Autotraducción: una perspectiva histórica », *Meta*, L, 3, p. 858-867.
- SANTOYO, J.C., 2011, « La traducción intratextual », in Dasilva, X.M. & Tanqueiro, H. (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, pp. 217-230.

- SANTOYO, J.C., 2013, « Esbozo de una historia de la autotraducción », in Lagarde, C. & Tanqueiro, H. (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 23-35.
- TANQUEIRO H., 2002, *Autotradução: autoridade, privilégio e modelo*, Universitat Autònoma de Barcelona, thèses, <http://www.tdx.cat/handle/10803/5259>.
- TANQUEIRO H., 2011, « La autotraducción explícita y la autotraducción *in mente* », in Dasilva, X.M. & Tanqueiro, H. (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Ed. Academia del Hispanismo, pp. 245-259.
- TANQUEIRO H., 2013, « Épilogue. La autotraducción: perspectivas abiertas », in Lagarde, C. & Tanqueiro, H. (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 275-281.
- VERNY, M.-J., 2004, « “Deux langues, c’est deux clés pour ouvrir le monde”. Roland Pécout, écrivain en occitan et en français », in Lagarde, C. (ed.), 2004, *Écrire en situation bilingüe*, Perpignan, CRILAUP – Presses universitaires de Perpignan, pp. 167-182.

CONSIDERACIONES ACERCA DEL ESTATUS ACTUAL DE LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Julio-César Santoyo

Universidad de León (Espagne)

Estatus: «Situación relativa de algo dentro de un determinado marco de referencia» (2ª acepción, Dicc. RAE)

Nada frecuente es que en países de parecidas dimensiones, territorio y población, haya un número tan elevado de autores que traduzcan su propia obra a otro idioma como lo hay hoy en España. Diría más bien que, en lo que al número respecta, es algo inusitado en otras partes del mundo. Mi catálogo particular, seguramente incompleto, registra 237 autores peninsulares que regular o esporádicamente autotraducen, y eso tan solo a lo largo del siglo XX y primeros años del XXI, cifra desde luego muy por encima del «corpus de 77 autotraductores que viven hoy en España» (Grutman, 2011: 83). Añádanse los de épocas anteriores y la cifra acaba siendo sorprendente.

Quizá, sin embargo, no tan sorprendente si tenemos en cuenta que la autotraducción ha estado presente sin interrupción en la Península Ibérica desde el siglo XII, y ello con una amplia variedad de pares de lenguas: árabe > catalán (Ramón Llull), catalán > latín (Berenguer Eimeric), árabe > hebreo (Jacob al-Corsuno), hebreo > castellano (Abder de Burgos), castellano > latín (Alonso de Madrigal), castellano > francés (Sebastián Fernández de Medrano), portugués > castellano (Pedro Nunes), italiano > castellano (Alfonso de Ulloa), catalán > castellano (Miquel Agustí), griego > latín (Vicente Mariner), castellano > vasco (Juan de Beriain), latín > italiano (Manuel Lasala), etc. Es este, sin la menor duda, un fenómeno constante a lo largo de casi todo un milenio, propiciado durante la Edad Media por la multiplicidad de lenguas habitualmente utilizadas en la Península (latín, catalán, castellano, gallego-portugués, aragonés, árabe y hebreo), en los siglos XVI, XVII y XVIII por el continuo trasvase textual entre el latín y el castellano, y en el XIX por la presencia ya continua en el panorama autotraductor del catalán, vasco y gallego.

Con todo, es en el pasado siglo XX, en particular en su segunda mitad y en estos primeros años del XXI, cuando la autotraducción ha alcanzado un estatus literario y sociolingüístico sin posible parangón en otros puntos del planeta. Quizá suene a exageración, pero los números y los datos son más que elocuentes. Tal ha sido, y sigue siendo, la actividad autotraductora que «no sería exagerado», en opinión de Dasilva (2013: 162), que comparto, «incluso hablar de la existencia de una autotraductología ibérica como posible disciplina de perfiles propios...; en

la Península Ibérica no hay muchos asuntos, dentro de los estudios traductológicos, con una repercusión global comparable a la de la autotraducción». Una repercusión en múltiples ámbitos (lingüístico, literario, editorial, etc.) que, al menos en sus líneas más generales, necesita ser descrita y explicada.

Il va de soi que un número tan alto de autotraductores como el citado solo tiene como primera justificación tanto la condición diglósica de varios territorios peninsulares como la condición bilingüe de muchos de los autores. Y como razón última, a su vez, el dato incontrastable de que, sin el texto traducido, el original permanece limitado al ámbito de la lengua en que se ha creado: la proyección fuera de ese ámbito pasa necesariamente por la traducción, por la autotraducción en el caso que nos atañe.

No obstante, el panorama actual de la autotraducción en la Península Ibérica no puede ser críticamente abordado como un todo homogéneo, porque las diferencias en el quehacer autotraductor en unos y otros lugares de la Península (Portugal y Cataluña, por ejemplo) pueden ser considerables, dado que presentan situaciones lingüísticas que son herencia de una larga historia cuyos orígenes se remontan en algún caso a los primeros tiempos de la Edad Media. De ahí que, aunque tan solo trate aquí el tema en sus líneas más generales, me haya parecido conveniente parcelar la aproximación a los distintos ámbitos peninsulares en los que hoy se practica la autotraducción, que paso ya a detallar de forma necesariamente condensada.

Después de leído el reciente libro (2014) de Elizabete Manterola *La literatura vasca traducida*, sería una imprudencia por mi parte entrar en mayores reflexiones sobre la autotraducción en el País Vasco, un tema al que la autora dedica buena parte de ese volumen. Tres años antes ya había publicado también un artículo monográfico sobre «La autotraducción en la literatura vasca» (Materola, 2011). El lector interesado hallará en ambos, libro y artículo, datos, comentarios y estadísticas de lo más relevantes. Aun así, permítanseme algunas consideraciones al respecto.

La autotraducción vasco/castellano (cualquiera que sea su direccionalidad) ha sido en los siglos pasados fenómeno muy escaso, esporádico e intermitente, y no por otra razón sino por la propia escasez de autores en lengua vasca. En lo que hoy nos es dado saber, cuenta con un primer ejemplo en la *Doctrina christiana en castellano y vascuence* que el navarro Sancho de Elso publicó en Estella en 1561. Sesenta años más tarde, en 1621, el también navarro Juan de Beriain dio a la imprenta su *Tratado de cómo se ha de oyr missa, escrito en romance y vascuence*, al que en 1626 siguió otra *Doctrina christiana en romance y vascuence*. Son los únicos ejemplos de autotraducción hasta avanzado el XVIII, un siglo en el que, no sin ciertas dudas sobre la condición autotraducida de los textos y su autoría, lo único que hallamos son unos pocos poemas breves en vasco traducidos al castellano (Manuel de Larramendi, Juan de Perocheguy), la comedia *El borracho burlado*, del conde de Peñaflorida, y una *Explicación de la doctrina cristiana para niños y adultos*, de Francisco Javier de Láriz (1773), obra impresa «en dos columnas, la una en Castellano, y la otra en Bascuence». Y ya en el siglo XIX: dos pequeños folletos del jesuita José Ignacio de Arana sobre san Ignacio (1882) y Loyola (1883); el drama en dos actos y en verso *Hirmi Ama Alabac* (1883), con traducción en prosa castellana, de Serafín Baroja, traductor también de su poema «Arrats izugarria!»; la versión castellana, en prosa, del poema «Arrigorriaga», de Carmelo de Echegaray (1884); un breve *Saludo al rey y a su madre / Errege eta bere amari agur*, de Antonio Arzac (1887); y, en fin, la *Gramática euskara*, de Resurrección M^a de Azkue, en edición bilingüe (1891). A poco más que a ese goteo se reduce la historia de la autotraducción vasco/castellano hasta bien entrado el siglo XX, en cuyos decenios iniciales el propio padre Azkue publica la traducción a contrapágina de *Urlo*, comedia lírica en tres actos; y Juan Manuel de Lertxundi una gramática bilingüe, *Euskal-Iztiya*, y Xabier de Lizardi, Esteban de Urquiaga y Nicolás Ormaechea

‘Orixe’ traducen ocasionalmente al castellano poemas propios, como la versión en prosa que ‘Orixe’ hizo de «Benedicite... et tenebrae Domino» (1934).

Todo comenzó a cambiar, sin embargo, y muy rápidamente, con una nueva generación de escritores euskaldunes nacida en los años 30, poetas y novelistas en vasco, autotraductores al castellano de alguna(s) de sus obras, en ocasiones publicadas en ediciones bilingües, presentes en el mercado a partir de los años 60 y con continuidad hasta nuestros días; y pienso, sirva de ejemplo, en Gabriel María Aresti y sus poemarios bilingües *Harri eta herri: Piedra y pueblo* (1964) y *Euskal Harria: La piedra vasca* (1967).

Con todo, es la generación de escritores nacidos en torno a los años 50, y posteriores, la que va a generar un cambio profundo en lo que a autotraducciones se refiere, convirtiendo la versión de obra propia a otro idioma en fenómeno prácticamente generalizado, y desde luego consuetudinario. Que tal cambio deriva directamente de una mayor y muy amplia actividad literaria en lengua vasca, y que esa actividad a su vez ha venido generada, y propiciada, por los cambios políticos, educativos, editoriales, etc., incluso lingüísticos, que se han dado en el País Vasco desde mediados los años 70, es algo tan evidente que apenas necesita detallarse aquí.

Aun ahorrándole al lector el largo catálogo de tales autores-traductores (Manterola, 2011 y 2013, da una lista de más de sesenta), preciso es mencionar, por notable y bien conocida, la actividad autotraductora de Mariasun Landa (22 autotraducciones), Juan Kruz Igerabide (25) y Patxi Zubizarreta (11), los tres mayoritariamente de literatura infantil y juvenil; Bernardo Atxaga (13), en frecuente colaboración con su esposa, Asun Garikano, Harkaitz Cano (6), Karlos Santisteban (6), etc. Y junto a ellos, nombres tan destacados de la cultura vasca actual como los de Arantxa Urretabizkaia, Ramón Saizarbitoria, Mario Onaindía, Felipe Juaristi, Unai Elorriaga, Premio Nacional de Narrativa 2002, etc. Tan común es hoy en día esta práctica entre los escritores vascos que el número de autotraducciones ha llegado a ser mayor que el de traducciones alógrafas: el cómputo que da Manterola (2011: 122) es de «173 autotraducciones, 18 colaboraciones entre el autor y un traductor, y 168 traducciones hechas por un traductor que no sea el autor de la obra original». Bien consciente de la realidad diglósica de su entorno, pero también de la condición bilingüe de muchos, si no de todos, los escritores vascos, Bernardo Atxaga (2009: 54) lo reconocía paladinamente, en congreso internacional celebrado en Reno (Nevada) en mayo de 2008: «We operate in two linguistic and literary systems at the same time».

Con todo, y fuera de contexto, la frase de Atxaga puede resultar equívoca e inducir al error de presuponer cierta relación de igualdad y simetría entre los dos sistemas lingüísticos y literarios, cuando no cabe duda de que la relación entre las dos lenguas es objetivamente asimétrica: característica notable del bullir autotraductor en el País Vasco de nuestros días es la dirección única del mismo, siempre del vasco al castellano. «Mayoritariamente –ha escrito Manterola (2011: 119)– la autotraducción se da en obras escritas en euskera que se vierten posteriormente al castellano»; para acabar precisando más: «La autotraducción se da casi exclusivamente en escritores que escriben su obra en euskera; no hemos identificado casos de autores vascos que habitualmente escriben en castellano (o francés) y traduzcan su obra al euskera» (*op. cit.*: 121). Como testimonio último del estatus actual de la autotraducción en el País Vasco, resulta más que definitivo.

Con una historia autotraductora aún más dilatada que el castellano, el catalán inicia su tradición particular a mediados del siglo XIII con Ramon Llull, al que a lo largo del tiempo seguirán por la misma senda traductora Arnau de Vilanova, Enrique de Villena, Miquel Agustí, Josep Romaguera y un largo etcétera. De hecho, el *boom* actual de la autotraducción en Cataluña, Valencia y Baleares venía precedido, ya desde mediados del siglo XIX, por autotraducciones puntuales de autores bien conocidos, clásicos hoy de la propia literatura

catalana: así, Jacint Verdaguer con su versión castellana de *El sueño de san Juan* (1887); o el polifacético Santiago Rusiñol y las varias colaboraciones autotraducidas que en 1898 publicó en la revista granadina *La Alhambra*; o Victor Balaguer y su traducción castellana de la trilogía *Los Pirineos* (1891); o bien Miquel Costa i Llobera, que tradujo del mallorquín al castellano varios de sus poemas, entre ellos el conocido «El pi de Formentor»; todo ello sin olvidar a Jaime Balmes, autotraductor del castellano al latín de su *Curso de filosofía elemental* (1850). Testimonios de tiempos pasados que preludian ya la realidad de nuestros días.

Bien conscientemente he utilizado el término *boom* para resumir en una sola palabra el estado actual de la autotraducción en los territorios de habla catalana/valenciana/balear, porque tal estado resulta ser una fotocopia, bien ampliada, de cuanto antes se ha dicho sobre la autotraducción en el País Vasco. Mi catálogo personal registra en el siglo XX y primeros años del XXI más de un centenar de autotraductores catalanes, y, como ya he indicado, es muy posible que no sea un catálogo completo. Hace pocos años Eduardo Mendoza, él mismo autotraductor, comentaba en cierta ‘mesa redonda’ celebrada en la Casa del Traductor de Tarazona: «Decía lo de los [autotraductores] catalanes porque es casi un acto colectivo, es muy frecuente... Me parece que [el catalán] es una de las pocas lenguas en que, por sus circunstancias, sus peculiaridades, la autotraducción se ha practicado casi de una manera masiva» (Mendoza, 2006: 37).

«Un acto colectivo..., muy frecuente..., de manera masiva». Mendoza no exageraba. No hay género literario que en nuestros días quede al margen de la autotraducción catalán-castellano: la poesía (Josep Carner, Josep Palau y Fabre, Joan Margarit, Pere Gimferrer), el teatro (Agustí Bartra, Eduardo Mendoza, Toni Cabré, Sergi Belbel), la novela (Llorenç Villalonga, Teresa Pàmies, Joan Perucho, Baltasar Porcel, Antoni Marí, Carme Riera, Lluís María Todó, Sergi Pàmies, María de la Pau Janer), el relato breve (Quim Monzó), los libros de viajes (Aurora Bertrana), el ensayo (Josep Ferrater, Jordi Solé Tura), la literatura infantil y juvenil (Emilio Teixidor, Olga Xirinacs, Mercè Company), etc.

Hay un factor importante, sin embargo, que diferencia y distingue la autotraducción catalana de la vasca y la gallega: a juzgar al menos por la producción literaria y sus traducciones, la asimetría diglósica no es tan acusada en los territorios de habla catalana como en otros territorios peninsulares: se trata también en su mayoría de ‘supraautotraducciones’, si bien se dan bastantes casos, nada frecuentes en las otras lenguas, de ‘infraautotraducciones’: textos de autores catalanes escritos originalmente en castellano y traducidos por sus autores al catalán, que tal ha sido el caso de Josep Carner y *El misterio de Quanaxhuatax*, Llorenç Villalonga y *El misántropo*, Carlos Be y *Noel Road 25: A Genius Like Us*, etc.

Creo que con toda razón, quizá incluso con más razón, puede también decirse de los autores catalanes lo mismo que Bernardo Atxaga decía de los escritores vascos: «We operate in two linguistic and literary systems at the same time».

La autotraducción en Galicia es producto tardío de los últimos decenios del siglo XIX, coincidente a su vez con los primeros pasos, también tardíos, de una literatura que por las mismas fechas vivía su *rexurdimento*, con la reanudación del «cultivo literario de la lengua propia, tras más de cuatrocientos años de silenciamiento» (Dasilva, 2009: 143).

En lo que a mí se me alcanza, la historia de la autotraducción de y al gallego da comienzo con la versión castellana que Rosalía de Castro (+ 1885) hizo de varios de los poemas previamente publicados en *Follas novas* (1880). Muy poco después, en 1886, Eduardo Pondal daba a la luz el poemario *Queixumes dos pinos*, en el que incluía la traducción al gallego de cuatro de los poemas que en castellano había publicado nueve años antes en *Rumores de los pinos*. También Manuel Curros Enríquez, autor del poema «Cántiga», compuesto en 1869 aunque inédito hasta 1880 en *Aires da miña terra*, volvió a publicarlo, esta vez en autotraducción castellana, en el *Diario de la Marina*, de La Habana, el 19 de mayo de 1907.

La literatura en gallego comienza a cobrar cuerpo y notable entidad a partir de los primeros decenios del siglo XX, y con ella, indisolublemente, el proceso autotraductor: Vicente Risco, Luis V. F. Pimentel, Eduardo Blanco-Amor, Luis Seoane, Celso Emilio Ferreiro y, sobre todo, Álvaro Cunqueiro traducen al castellano buena parte de su producción poética o narrativa, con versiones que en algunos casos se inician en los años 30 y continúan hasta adelantados los años 60 y 70, cuando entran ya en escena autotraductores de una nueva generación, como Miguel González Garcés, Xosé Neira y Uxío Novoneyra, a los que ha seguido toda una pléyade de escritores bilingües, en particular poetas y novelistas, que han venido editando en castellano, con frecuencia en versiones propias, la mayor parte de la producción literaria gallega.

Resulta así que en Galicia el panorama autotraductor es tal que bien podría decirse, sin la menor exageración, que *todos* los primeros nombres de las letras gallegas han sido y son autotraductores. La lista es tan larga que el lector me disculpará si, además de los ya citados, apenas añado unos pocos nombres más del pasado reciente y de nuestros días (bien consciente de los muchos que dejo sin mencionar): Julio Casares, Marina Mayoral, Alfredo Conde, Carlos G. Reigosa, Suso de Toro, Manuel Rivas, Xavier Alcalá, Víctor Freixanes..., autores todos bilingües que no sólo forman parte ya de la literatura gallega sino también, por sus autotraducciones y por sus propios escritos en castellano, del acervo literario nacional: baste recordar que Alfredo Conde es Premio Nadal (1991) y Premio Nacional de Literatura (1986), Manuel Rivas: Premio Nacional de Narrativa (1996), Suso de Toro: Premio Nacional de Narrativa (2003), etc. Hasta tal punto forman ya parte, muchos de ellos, de ese acervo nacional que no son infrecuentes los textos autotraducidos ‘opacos’, en los que el lector no halla el menor indicio de que «lo que tiene en sus manos es una versión realizada desde otra lengua» (Dasilva 2009: 152).

Capítulo importante en Galicia, al igual que en el País Vasco y en Cataluña, es el de las numerosísimas autotraducciones de literatura infantil y juvenil, del gallego al castellano (alguna incluso viceversa), muchas de ellas en la pluma de autoras-traductoras, que tal es el caso de Fina Casalderrey, con un buen número de autoversiones, Marisa Núñez, autotraductora de uno a otro idioma, Marilar Aleixandre, Gloria Sánchez, etc. (Luna Alonso 2010: 143-145). La propia naturaleza lingüística de este tipo de textos, más breves en general, y con léxico y sintaxis menos elaborados que en la literatura para adultos, facilita que sea el propio autor o autora quien se ocupe de verterlos al otro idioma.

Poca duda me cabe, de nuevo, de que, si hoy en día los autores vascos, *Atxaga dixit*, funcionan a la vez en dos sistemas lingüístico-literarios, otro tanto, y con tanta o más razón, cabe decir de los escritores gallegos.

El bable, llengua asturiana o asturianu es un recién llegado al mundo de la autotraducción, sin duda porque también la literatura en esa lengua es muy reciente, con una historia que no va más allá de cincuenta años. «La literatura asturiana del Surdimentu o ‘surgimiento’ aparece en 1977, al publicarse el libro de Manuel Asur *Cancios y poemas pa un riscar*» (Mori, 2010: 295), con una segunda ‘promoción’ de ese Surdimentu a finales de los años 80 (*ibid.*: 296). Aunque el bable está regulado por la Academia de la Llingua Asturiana y su uso en el Principado regulado a su vez por una ley de 1998, sin embargo no está reconocido como lengua oficial, por más que la citada ley establezca que «se tendrá por válido a todos los efectos el uso del bable/asturiano en las comunicaciones orales o escritas de los ciudadanos con el Principado de Asturias» (art. 4.2.).

Nada sorprende, pues, que el asturianu tampoco cuente con un número significativo de autores, nada comparable, ni mucho menos, con el de escritores en catalán, gallego o vasco. Las autotraducciones, pocas, en su mayor parte lo son de poesía, en todos los casos al castellano, y todas en fechas muy recientes: de nuevo ‘supratraducciones verticales’, en la

dicotomía de Grutman 2011, una condición que hasta editorialmente se refleja en el hecho de que varias de ellas se hayan publicado en Madrid o Barcelona, no en Asturias: en tales casos, la búsqueda del lector de castellano parece haber primado de forma más que notable sobre el lector del texto original.

Quizá la primera de tales autotraducciones fuera el poemario *Estoiru*, de Antón García, publicado en 1984, en edición bilingüe asturiano-castellano, al que han seguido hasta nuestros días varias versiones suyas más, como *Dies de muncho* > *Días de mucho* (2002) y *La mirada atenta / La mirada aliella*, antología de su poesía también en edición bilingüe (2011). De la misma generación de Antón García, nacidos todos en los años 60 del pasado siglo, son: Xaviel Vilareyo, autor en 1998 de la edición de *Más que probable* (Madrid 1998), poemario con texto en asturiano y autotraducción castellana; Xuan Bello, autotraductor bable > castellano de la *Historia universal de Paniceiros* (Madrid 2002) y de *Los cuarteles de la memoria* (Barcelona 2003); y Berta Piñán, autora de los poemarios *Noches d'incendiu / Noches de incendio* (2005) y *La mancadura / El daño* (2010), ambos en ediciones bilingües.

La sucesión de fechas tan recientes resulta de lo más significativa: nos hallamos ante un fenómeno autotraductor emergente, que hace todavía poco que comenzó a dar sus primeros pasos. Como la propia literatura que traduce.

Otro tanto, aunque quizá en mayor medida, ocurre con el aragonés, considerada una de las lenguas más minorizadas de la Unión Europea y «definitivamente en peligro de extinción», según informe de la UNESCO. Dividido en variedades dialectales y aún en busca de una forma estándar definitiva, carente de un estatus de cooficialidad real con el castellano, y con una literatura recientemente calificada como «menor..., escasamente conocida en el Estado Español» (Nabarro 2011: 169), o como emergente y todavía en etapa de crecimiento (Ciprés & Nagore, 2010: 32), nada extraña que «las traducciones del aragonés a otras lenguas ibéricas se inicien muy tardíamente, en los comienzos del siglo XXI, de un modo aislado y sin continuidad» (*op. cit.*: 20); de hecho, como reiteran Ciprés & Nagore, tales traducciones «en general son escasas y muy recientes: las primeras se registran en 2005» (*ibid.*: 19). Lo que a su vez cabe también decir, pero con mayor subrayado, de las autotraducciones, aún más escasas y recientes, entre las que cabe destacar la novela *Esperando el cierzo*, de Anchel Conte, 2007 (< *Aguardando lo zierzo*), y los relatos *Escombros*, 2011 (< *Enrueñas*), y *Cien llaves*, 2013 (< *As zien claus*), de Chusé Raúl Usón.

Donde acaso se advierte cierta mayor presencia traductora, ya desde los años 90, es en las ediciones bilingües aragonés-castellano, tanto de poesía como de narrativa, teatro y literatura infantil y juvenil, y que como norma casi general constan como autotraducciones. Ciprés & Nagore (2010: 26) citan entre tales ediciones los poemarios de *Cruzillata* (1994) de Chusé Raúl Usón, *Animals exclarexitos* (1995) de Carlos Diest, *En esfensa de as tabiernas y otros poemas* (1998) de Chusé Inazio Nabarro, y *Choñigüeyán* (1998) de José Sanmartín, «edición en aragonés benasqués y en castellano», a los que habría que añadir el también poemario bilingüe *Candalieta / Piedra angular* (2006) de Chusé Raúl Usón. En narrativa, la novela corta *Santamaría*, de Nieu-Luzia Dueso (2007) y en teatro *A chustizia d'Almudébar: Que lo bose qui no en deba / La justicia de Alamudébar: Que lo pague quien no deba*, de Pablo Atarés (2001) Son datos tomados todos del artículo citado.

De nuevo, como en el caso precedente, la sucesión de fechas tan recientes resulta de lo más significativa: volvemos a hallarnos ante un fenómeno autotraductor emergente, que hace aún muy pocos años que comenzó a dar sus primeros pasos, y a darlos al mismo tiempo que la propia literatura que traduce.

Todo este panorama autotraductor quedaría incompleto, por incluir tan solo los travases intrapeninsulares, si no añadiéramos la otra cara de la moneda, quizá no tan conocida, aunque

no menos notable, como es la de las autotraducciones de y a lenguas extrapeninsulares. El catálogo de tales autotraducciones es bastante más amplio del que aquí puedo presentar, pero no por ello debo dejar de mencionar algunos nombres y obras, a título de muestrario bien significativo del alcance de esta parcela de la actividad autotraductora. Por cuestiones de espacio limito al máximo la información –autor, lenguas, obra(s) autotraducida(s)–, que el lector interesado podrá en cada caso ampliar:

Ramiro de Maeztu: inglés > castellano: *Authority, Liberty and Function in the Light of the War* (Londres 1916) > *La crisis del humanismo: Los principios de autoridad, libertad y función a la luz de la guerra* (Barcelona 1919) // Salvador de Madariaga: escritor trilingüe en español, francés e inglés, autotraductor de varias de sus obras: *Arceval y los ingleses* (1925), *Ingleses, franceses, españoles: Ensayo de psicología comparada* (1929) // Josep Carner: junto con Émile Noulet, co-traductor al francés de varias de sus obras: *Paliers* (1950), *Nabí* (1959), *Lien* (1961), *Poèmes* (1961), *Coup de vent* (1963), *Lligam-Lien* (1968) // Juan Larrea: francés > castellano: varios poemas incluidos en la obra *Versión celeste* (1970) // Josep Maria Corredor: francés > castellano: *Conversations avec Pau Casals: Souvenirs et opinions d'un musicien* (Paris 1955) > *Conversaciones con Pablo Casals: Recuerdos y opiniones de un músico* (Buenos Aires 1955) // Ángel Garma Zubizarreta: castellano > inglés: *Psicoanálisis de los sueños* (Buenos Aires) > *The Psychoanalysis of Dreams* (Londres 1967) // Agustín Gómez Arcos: francés > castellano: *L'aveuglon* > *Marruecos, Un oiseau brûlé vif* > *Un pájaro quemado vivo* // Jorge Semprún: francés > castellano: *Federico Sanchez vous salue bien* > *Federico Sánchez se despide de ustedes* // Víctor Mora: catalán > francés: *Els plàtans de Barcelona* > *Les platanes de Barcelone, La pluja morta* > *La pluie morte*; autotraductor también catalán-castellano: *La dona dels ulls de pluja* > *La mujer de los ojos de lluvia* (2005), *París flash-back* (2007), *El tranvía azul* (2007) // Fernando Arrabal: francés > castellano: *La vierge rouge* (Paris 1986) > *La virgen roja* (Barcelona 1987); en la pág. bibliográfica de esta edición: «*Título original: La vierge rouge, pero la presente edición ha sido redactada en castellano por el autor*»; *La fille de King Kong* (Paris 1988) > *La hija de King Kong* (Barcelona 1988); de nuevo: «*Título original: La fille de King Kong, pero la presente edición ha sido redactada en castellano por el autor*» // Alfonso Vallejo: castellano > francés, dramaturgo, autor de *Les oiseaux emmurés*, traduit en français par l'auteur // Roser Caminals: inglés > catalán: *Once Remembered* (Nueva York 1993) > *Un segle de prodigis* (Barcelona 1995) // Margarita Hernando de Larramendi: castellano > italiano: *L'esultanza della serenità (soggiorno pisano)* - *El exultante gozo de la serenidad (estancia pisana)* (Pisa 2010), edición bilingüe.

Como se aprecia, la casuística es variada y puede responder, y de hecho responde, a muy distintas motivaciones: se trata en su mayoría de originales y/o traducciones publicados/as fuera de España, frutos, unos u otras, del ‘exterior’: autores exiliados algunos de ellos tras la guerra civil, profesores en instituciones docentes extranjeras, residentes por uno u otro motivo fuera del país..., y en buena parte con originales y/o autotraducciones también publicados fuera de España (Buenos Aires, Londres, París, Nueva York, etc.).

Si es cierto que, como ha escrito Luisa Cotoner (2004: 159), «puede darse el caso de que un autor o autora se vea empujado a autotraducirse obligado por unas circunstancias concretas», las autotraducciones ‘extrapeninsulares’ se ofrecen como excelentes ejemplos de tales casos. Es este un capítulo solo abordado hasta ahora en monografías individuales, que sigue aún a la espera de un estudio de conjunto.

El contraste más inmediato, y más extremo, con todo lo hasta ahora visto lo ofrece el estatus actual de la autotraducción en Portugal, país históricamente monolingüe y sin un pasado diglósico notable (salvo en la provincia de Tras-os-Montes e Alto Douro, en la que el *mirandés*, por Miranda do Douro, dispone desde 1999 de reconocimiento oficial).

Portugal cuenta con una muy reducida tradición propia de autotraducciones (si de *tradição* cabe hablar), que da comienzo ca. 1453 con la versión portugués-castellano de la *Sátira de infelice e felice vida*, del Condestable don Pedro, sigue en el s. XVI con las versiones de Pedro Nunes y Antonio de Portalegre (> castellano), y de Garcia da Orta (latín > portugués), en el s. XVII Pedro Teixeira (> castellano) y João de Noronha (italiano > portugués), Leopoldo Berchtold en el s. XVIII (alemán > portugués), y muy poco más. Como ha escrito Dasilva (2013: 162), «resulta sorprendente que Portugal no cuente con una alta cifra de autotraducciones, ya que la Península Ibérica constituye un escenario bastante propicio para tal tipo de actividad, dada la cercanía física y cultural de las lenguas habladas en este espacio geográfico».

Sorprendente o no, a lo largo del siglo XX la autotraducción ha seguido siendo en Portugal un fenómeno muy esporádico, y por ello marginal, del que resulta difícil hallar ejemplos, casi todos también muy puntuales: en 1922 Fernando Pessoa tradujo al inglés parte del relato breve «O banqueiro anarquista» (> «The Anarchist Banker»); la alemana Ilse Lieblisch-Losa (+ 2006), exiliada y nacionalizada portuguesa, tradujo en su día al alemán varios relatos propios, novela y literatura juvenil, originalmente escritos en portugués, entre ellos *Sob céus estranhos* > *Unter fremden Himmeln*; Egito Gonçalves vertió al portugués en 1980 un poema propio sobre la ejecución de Julián Grimau, pero desde la traducción al francés que de ese poema había hecho otro traductor; David Mourão-Ferreira tradujo al francés de su poema «As últimas vontades» (> «Les dernières volontés»), publicado en la *Antologie de la poésie portugaise du XIIIe au XXe siècle*; y sin duda el más notable de todos, Alberto de Lacerda, traductor al inglés de muchos de sus versos, publicados en *77 Poems* (Londres 1955), en *Selected Poems* (Austin 1969) y en 1978 en el *Journal of the American Portuguese Society* (Longland, 1986: 25), poemas como, entre otros: «A Cidade de Lisboa» / «To the City of Lisbon», «Regresso» / «Return», «Melódia» / «Melody», «Língua Portuguesa» / «The Portuguese Language», «Nada» / «Nothing», etc.

En esos pocos casos de autotraducción de que tengo noticia el ‘polo de atracción’ no es, a diferencia de las otras lenguas peninsulares, el castellano. Se trata en casi todos ellos de un proceso también ‘vertical’ de ‘supraautotraducción’, en terminología de Grutman, al alemán (Losa), francés (Mourão-Ferreira) o inglés (Pessoa).

A despecho de la evidente heterogeneidad hasta aquí expuesta, son varios también los elementos comunes del quehacer autotraductor peninsular, y no es el menor de ellos el de unos motivos y objetivos similares: una teleología que trasciende lenguas y territorios y que, por común y general, poco tiene que ver con unas y otros. Ciertamente es que motivos puede haber tantos como autotraductores; pero hay también mínimos comunes denominadores en la corriente autotraductora peninsular de nuestros días, comunes motivaciones del quehacer autotraductor: una variada casuística que responde a situaciones personales muy particulares, pero con frecuencia también a sentimientos compartidos y a comunes patrones de conducta a uno y otro lado de la geografía peninsular. Y es que, como escribe Dasilva (2009: 151), «resulta altamente sorprendente comprobar de qué forma coinciden bastantes de los motivos manejados por parte de algunos autores gallegos -y también, *mutatis mutandis*, de algunos autores vascos y catalanes- para explicar sus autotraducciones». E igualmente autores asturianos y aragoneses.

El primero de tales motivos, y no el menor, es el temor a que manos ajenas lleven a cabo una traducción inadecuada: «Leaving it to a translator is a risky business», ha comentado Bernardo Atxaga: es arriesgado dejar la obra propia en manos de otro traductor. Josep Palau i Fabre se preguntaba en el prólogo de su antología bilingüe *Poemes de l'alquimista* (2979): «¿En qué manos confiar este hijo de mis entrañas y de mis desvelos?» Y el escritor vasco

Unai Elorriaga: «No dejaría a nadie que me hiciese la traducción al castellano, porque sé lo que es traducir» (*vide* Martínez-Lage 2003).

Consciente de ello, el autotraductor encuentra un motivo añadido en la realización de su tarea: el de la posibilidad no sólo de *corregir, enmendar, reformar y cambiar* el texto primero, como ya decía Martín de Azpilcueta en pleno siglo XVI, sino también de re-crearlo. En entrevista del 7 de abril de 2008 a Ibán Zaldúa, este autotraductor de *Etorkizuna* [> *Porvenir*] comentaba: «Es casi imposible soslayar la tentación de hacer ‘mejoras’: yo he llegado a alterar incluso el final de uno de los [relatos] de *Porvenir*». Alteraciones, por cierto, no tan infrecuentes. Así, Karmele Jaio Eiguren, traductora al castellano de su novela *Amaren eskuak* (> *Las manos de mi madre*): «Mi traducción al castellano no es una traducción, sino una reescritura, la novela en euskara está escrita en tercera persona, y la versión en castellano, en cambio, la he escrito en primera persona». Y como ella, la novelista y autotraductora vasca Jasone Osoro: «La ventaja que tiene el hecho de ser autor y traductor de tu propia obra es que te puedes permitir el lujo de hacer pequeños cambios, algo que no te atreves a hacer cuando eres sólo traductor... Ser tú la traductora también tiene sus ventajas porque ya lees tu obra desde una distancia y te permite mejorar cosas que a lo mejor no supiste hacer en su momento... Cada idioma tiene sus reglas, con cada idioma juegas de forma diferente, y eso hace que la misma historia se pueda contar de otra manera» (González-Allende, 2008: 26).

Un proceso a menudo también provechado por el autotraductor para volcar su texto en los códigos y hábitos lectores del nuevo polisistema meta, modificando con ello la focalización inicial del texto. En la traducción castellana de *Contra el amor en compañía y otros relatos*, de Carme Riera, «con frecuencia nombres y personajes propios del ámbito catalán son transmutados en los que pudieran ser sus equivalentes en la esfera de la cultura castellana» (Cotoner, 2011: 13). Algo que también ocurre, caso bien extremo, en el extenso poema bilingüe *Insuficiencia mitral*, de Jordi Vintró.

Lo que no deja de tener consecuencias. El texto segundo, recreado, puede llegar a revertir sobre el texto primero y en ese «rebote de un idioma a otro», en ese «juego de ping-pong algo esquizofrénico», como lo ha denominado Quim Monzó (*ABC*, 22 de febrero de 2002, p. 44), puede acabar a su vez modificándolo para –paradójicamente– crear un segundo texto en la lengua original. A este respecto, ya he citado en otra ocasión las palabras, bien representativas, del novelista gallego Suso de Toro (1999: 2):

«Cuando traduje *A sombra cazadora* le añadí veintitantos folios que luego incorporé al texto gallego en su cuarta edición. En *Calzados Lola* añadí varios folios, un par de ellos matizando el final del libro, que también tuve que añadir a la reedición gallega. Y en *Ambulancia* lo mismo, reescribí, amplié..., y hasta resucité a un personaje, el inspector Maquieira. Pensaba en *Ambulancia* y me parecía que alguien tan canalla y ruin como ese miserable no merecía morir; me daba pena haberme cargado a un tipo tan asquerosamente malo. La traducción me dio la oportunidad de resucitarlo...»

Hay también, cómo no, razones económicas. Quizá Antonio Bueno fuera demasiado categórico cuando en su estudio sobre «Le concept d'autotraduction» (2003) aseguraba: «*On décide de traduire pour de l'argent*». Si ya Unamuno tradujo durante años «pro pane lucrando», para ganarse el pan, o lo que es lo mismo, por «*raons alimentàries*», como decía Josep Pla, nada extraña tampoco que haya autores que se sientan motivados a hacer otro tanto con sus propias obras. En definitiva, como Álvaro Cunqueiro comentó de su propio ámbito lingüístico en dos distintas entrevistas (Rodríguez 1994: 178, 180), «Nadie puede vivir de escribir en gallego»; y de nuevo: «Naturalmente, un escritor que pretenda vivir da pluma non pode facelo se escribe soamente na lingua galega». El mercado ‘exterior’ es amplio y, por si fuera poco, el autotraductor recibe los derechos de autor y también los de traductor.

Si estos, y varios más, son los motivos, declarados o implícitos, de tanto quehacer traductor, el objetivo último es otro: darse a conocer fuera, «the desire to reach a wider

public... outside one's own frontiers, national or linguistic» (Forster, 1970: 26). Sentida personalmente, es esta una necesidad de hacerse presente y ser 'leído' en otros ámbitos lingüísticos, y de entrar en circuitos culturales y espacios editoriales más amplios que los locales o regionales. Así, la novelista vasca Janone Osoro: «Un escritor sobre todo lo que quiere es comunicar y llegar a la gente; como vivimos en un mundo en el que hablamos tantos idiomas, si se quiere llegar a la gente, hay que traducir» (González-Allende, 2008: 26). Así también Carlos Casares: «La literatura gallega fuera de Galicia prácticamente se desconoce, y si la conocen es a través del castellano; el primer paso que debe dar un escritor gallego es saltar del espacio gallego al español» (Fuertes 2002: 44). Paso dado también por Carlos G. Reigosa: «Durante 18 anos impedín a traducción das miñas obras ó castelán, porque me parecía que estaban ben en galego. Agora cambiei de opinión e penso que Manolo Rivas ten razón: publicar primeiro en galego e seis meses despois en castelán» (Castro, *vide* bibliografía).

Con un importante corolario: no sólo las traducciones al castellano abren a los autotraductores gallegos, vascos, catalanes, aragoneses o asturianos un mercado nuevo en castellano, a este lado y al otro del Atlántico, mucho más amplio que el de su propio ámbito lingüístico. Tales autotraducciones arrastran una consecuencia no elegida, pero innegable: la realidad es buen testigo de que las traducciones a terceros idiomas se llevan a cabo, mayoritariamente, desde la autotraducción castellana, no desde el original. *Obabakoak*, de Bernardo Atxaga, y es un caso entre muchos, se vertió inicialmente del vasco al castellano en 1889 (en traducción del autor); luego han seguido nuevas traducciones al catalán, italiano (1991), alemán (1991), francés (1991), inglés (1992), finlandés (1994), bable (1995), turco (2001), etc., *todas* desde el castellano.

Todo lo anterior me permite una serie de consideraciones finales, a guisa de resumen.

En nuestros días, el estatus de la autotraducción en la Península Ibérica refleja y responde directamente al estatus sociopolítico de las diversas lenguas de los dos países, España y Portugal, y al tiempo al correspondiente estado de diglosia en cada uno de los respectivos territorios.

En los casos del catalán, vasco y gallego, aunque cada una de estas tres lenguas/culturas son herederas de evoluciones históricas, sociológicas y lingüísticas muy diferentes, la autotraducción está convergiendo en ellas hacia un estatus muy similar, en el que a las tres podrían aplicarse, *mutatis mutandis*, las frases que Dasilva (2009: 145, 152) aplicaba en principio únicamente al gallego: «La autotraducción continúa siendo hoy en día una fórmula incesante, para bien o para mal, en la literatura gallega [vasca, catalana]. Baste decir que en los dos últimos años la mayoría de los libros con cierto éxito en el mercado editorial gallego [vasco, catalán] han aparecido en castellano al poco tiempo gracias a versiones autoriales... Resulta bastante habitual que se trasladen al castellano las obras escritas originalmente en gallego [vasco, catalán]..., y cada vez más».

En contraste, la autotraducción es proceso escaso, y muy reciente, en aragonés y asturiano, porque también en ambos territorios es reciente el cultivo de las respectivas literaturas. Aun así, merece la pena dejar constancia de la emergencia de la autotraducción en ambas áreas lingüísticas y de su nueva presencia en el panorama nacional.

Se trata en la mayoría de los casos, es evidente, de supraautotraducciones. La infraautotraducción es un fenómeno poco frecuente en la Península. No se da en Portugal, y rara vez, salvo en Cataluña, se hallan ejemplos de autores que escriban en castellano y traduzcan su obra al otro idioma, incluso en los propios territorios periféricos en los que el bilingüismo es la norma. Asegura Manterola (2011: 121) que «no hemos identificado casos de autores vascos que habitualmente escriben en castellano (o francés) y traduzcan su obra al

euskera»; y Dasilva (2009: 152): «Difícilmente se traducen a esta lengua [gallego] las obras en castellano de autores gallegos...» (Dasilva, 2009: 152).

Los datos confirman, sin en el menor atisbo de duda, que la autotraducción al castellano de originales gallegos, vascos o catalanes es el puente habitual en las versiones a terceros idiomas.

Bibliografía

- ATXAGA, Bernardo, 2009, «The Cork and the Anchor», in Mari Jose Olaziregi (ed.), *Writers in between Languages: Minority Literatures in the Global Scene*, Reno: University of Nevada Press, pp. 49-63.
- BUENO, Antonio, 2003, «Le concept d'autotraduction», in Michel Ballard & Ahmed El Kaladi (eds.), *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras: Artois Presses Université, pp. 10-25.
- CASTRO, Nivardo, «Entrevista a Carlos G. Reigosa», in: <http://www.lavozdeg Galicia.com/especiales/biblioteca120/noticia.sp?TEXTO=922037>
- CIPRES Palacín, M^a Ángeles & NAGORE LAÍN, Francho, 2010, «Las traducciones de literatura en aragonés a otras lenguas ibéricas y de éstas al aragonés», in Enric Gallén & al. (eds.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Bern & Berlin, Peter Lang, pp. 17-31.
- COTONER, Luisa, 2004, «Ética y estética de la autotraducción: Una cala en las versiones al castellano de Josep Pla, Joan Perucho y Carme Riera», in Emilio Ortega Arjonilla (ed.), *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación*, Granada: Atrio, vol. III, pp. 159-167.
- COTONER, Luisa, 2011, «Variación cultural, técnicas y procedimientos estilísticos a propósito de las autotraducciones al castellano de Carme Riera», *Tejuelo*, 10, pp. 10-28.
- DASILVA, Xosé Manuel, 2009, «Autotraducirse en Galicia: ¿Bilingüismo o diglosia?», *Quaderns*, 16, pp. 143-156.
- DASILVA, Xosé Manuel, 2013, «El lugar de la autotraducción en el bilingüismo luso-castellano en Portugal», in *Estudios sobre la autotraducción en el espacio ibérico*, Bern & Berlin: Peter Lang, pp. 161-174.
- DE TORO, Suso, 1999, «La traducción: Todo un milagro», *El Mundo*, 18 de septiembre, p. 2.
- FORSTER, Leonard, 1970, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, in association with the University of Otago Press, New Zealand.
- FUERTES, Belén, 2002, «Carlos Casares, palabras de escritor», *Quimera*, 217, pp. 43-45.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, 2008, «Conversación con la escritora Jasone Osoro», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, pp. 203-217.
- GRUTMAN, Rainier, 1990-91, «L'écrivain flamand et ses langues: Note sur la diglossie des périphéries», *Revue de l'Institut de Sociologie*, 60, pp. 115-128.
- GRUTMAN, Rainier, 2011, «Diglosia y autotraducción 'vertical' (en y fuera de España)», in Xosé Manuel Dasilva & Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 69-91.
- LONGLAND, Jean R., 1986, «Three Portuguese Poets in Self-Translation», *Translation Review*, 21-22, pp. 21-26.
- LUNA ALONSO, Ana, 2010, «A autoría das traducións en Galicia», in Enric Gallén & al. (eds.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Bern & Berlin, Peter Lang, pp. 139-157.

- MANTEROLA, Elizabete, 2011, «La autotraducción en la literatura vasca», in Xosé Manuel Dasilva & Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 111-140.
- MANTEROLA, Elizabete, 2014, *La literatura vasca traducida*, Bern & Berlin, Peter Lang.
- MARTÍNEZ-LAGE, Miguel, 2003, «Estimar la estima (II)», *El Trujamán* [cvc.cervantes.es], 30 de mayo.
- MENDOZA, Eduardo, 2006, «Mesa redonda: Eduardo Mendoza y sus traductores», *Vasos Comunicantes*, 36, pp. 25-38.
- MORI DE ARRIBA, Marta, 2010, «Traducción y autotraducción en la poesía contemporánea en lengua asturiana», in Enric Gallén & al. (eds.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Bern & Berlin: Peter Lang, pp. 295-309.
- NABARRO, Chusé Inazio, 2001, «Letras de cobre: Un breve recorrido por la literatura en lengua aragonesa», in Andoni Sagarna & al. (eds.), *Pirinioetako hizkuntzak, lehena eta oraina*, Bilbao: Euskaltzandia, pp. 169-205 [recurso electrónico].
- RODRÍGUEZ, Ramón Nicolás (ed.), 1994, *Entrevistas a Cunqueiro*, Vigo: Ed. Nigra, pp. 178-180.

LOS HORIZONTES LINGÜÍSTICOS DEL AUTOTRADUCTOR UNA VISIÓN A PARTIR DEL CONTEXTO DE GALICIA

Xosé Manuel Dasilva

Universidade de Vigo (Espagne)

Es muy sugestivo formularse una pregunta acerca de la autotraducción no siempre de respuesta elemental: ¿qué horizontes lingüísticos contempla un autor cuando escoge traducirse a sí mismo? No hay duda, en principio, de que las aclaraciones pertinentes para tal interrogante dependen de la distribución geográfica de la lengua de partida y la lengua de llegada, así como de la posición jerárquica que estas ocupen entre ellas y frente a más idiomas. Para nosotros, otro aspecto digno de especial consideración estriba, no obstante, en todo aquello que incide en la decisión de autotraducirse que un escritor toma en vez de encomendar esa labor a un traductor alógrafo.

Realmente los motivos que conducen a un autor a traducir en persona su obra son heterogéneos, según ha quedado demostrado en diversos estudios en torno al asunto. Maria Alice Antunes, antes de examinar en detalle los casos particulares del sudafricano André Brink, el keniano Ngũgĩ wa Thiong'o y el brasileño João Ubaldo Ribeiro, distingue dos tipos de móviles que engloba bajo las denominaciones «intrinsic reasons» y «extraneous reasons» (Antunes, 2013). Dentro de este segundo grupo, menciona entre otras causas el exilio, la presión de la censura, el apetito comercial o la ausencia de traductores en una determinada combinación lingüística. Es interesante llamar la atención sobre el hecho de que la autotraducción, como remarca Antunes, prolifera desde lenguas con menos poder: «We can say that the activity of self-translation is very often undertaken by writers who write in non-hegemonic languages» (Antunes, 2013: 50).

Julio-César Santoyo también ha analizado, con ejemplos profusos de épocas pretéritas y de la actualidad, los factores que llevan a quien escribe a convertirse en autotraductor (Santoyo, 2010). Alude al temor ante el trabajo de otro traductor, para lo que trae a colación algunas autotraducciones de libros ya traducidos alógrafamente con cuyo resultado el autor no estaba satisfecho. Además del privilegio de recrear el texto de partida que ostenta el que transfiere su obra, Santoyo resalta la influencia de circunstancias políticas, ideológicas y económicas. Josep Miquel Ramis no ha dejado de abordar, asimismo, los elementos que participan en la predisposición a autotraducirse (Ramis, 2011: 99-119). Cita justificaciones de índole pecuniaria y otras de trascendencia también indiscutible, entre las que sobresale la prerrogativa de controlar en su totalidad el texto traducido.

Por nuestra parte, hemos indagado igualmente el porqué de la apuesta de un autor por trasplantar de su puño sus obras a un segundo idioma (Dasilva, 2010). A partir de testimonios de varios escritores, señalamos un cierto recelo hacia la eficacia de los traductores, el

convencimiento de que ellos mismos se sienten más capacitados para afrontar esa tarea o, en fin, el ansia de contrastar la bondad del texto original en la versión autotraducida. Repárese, en lo relativo a esto último, en la siguiente declaración del narrador gallego Alfredo Conde sobre cómo empezó a traducir sus novelas: «A mí las mías no me parecían malas, como ya dije antes, y necesitaba constatarlo, sometiéndolas al banco de pruebas de la traducción y de la crítica. Fue así de simple.» (Conde, 2002: 25). Otro autor gallego, Domingo Villar, aseguró en dirección análoga:

El lector más profundo de una obra literaria es el traductor, y yo tengo la suerte de poder compaginar estas dos miradas. Si a nadie le sorprende que un pintor cambie el grafito por el óleo, no sé por qué tendría que sorprenderle que un escritor maneje dos lenguas. De hecho, de saber el inglés necesario me encargaría yo mismo de la versión para el mercado anglosajón. (Martínez, 2009: 2)¹

Todas las razones enumeradas se aducen asiduamente para fundamentar el traslado de sus textos que lleva a cabo un autotraductor. Sin embargo, es posible discernir un motivo más de notable repercusión con el objeto de argumentar, siempre que esto se juzgue preciso, el ejercicio de la autotraducción. Se trata del afán de conseguir una mayor difusión en otras áreas culturales, como expresivamente aseveró el autor vasco Bernardo Atxaga en una entrevista periodística: «Si un escritor dice que no quiere más lectores que los que tiene alrededor de su casa, está claro que miente». De cualquier forma, no es imprescindible que el autor asuma para ello el rol de traductor, y así lo hace notar Santoyo atinadamente: «Deseo de comunicarse a nuevos públicos, sí; pero ¿por qué el propio autor, cuando podrían hacerlo otros traductores?» (Santoyo, 2010: 371).

A fin de adentrarse en dicho motivo, tal vez una clave de no poca envergadura resida en la relación jerárquica entre la pareja de lenguas de la autotraducción. Cuando la relación de las lenguas implicadas es asimétrica, entonces sí cabe conjeturar que se hace más necesaria la figura del autor en calidad de traductor. Ahora bien, si existe simetría entre las lenguas, parece que no es tan esencial la intervención del autotraductor en lugar de un traductor alógrafo, ya que el quehacer de este último no tiene por qué suponer una rémora inexorable para la propagación de la obra. Más aún, el autotraductor no disfruta indefectiblemente del don de la perfección, según Rouz recalca, por mucho que el texto de partida le pertenezca: «*L'autotraducteur serait infailible face aux difficultés, ne risquant jamais d'oublier tel ou tel aspect de son texte originel? Sait-il d'ailleurs toujours ce qu'il a voulu dire ?*» (Rouz, 2005: 35).

Un muestrario de posibilidades en Galicia y en el resto de la Península Ibérica

En lo referente a la Península Ibérica, la práctica de la autotraducción exhibe, conforme se sabe, una intensidad notoria. En Portugal, el cuadro lingüístico es monolingüe hoy en día con independencia de la presencia testimonial de la lengua mirandesa, proveniente del antiguo asturleonés. En otras fases históricas, contrariamente, no constituía una anomalía que los mismos escritores transfirieran sus obras escritas en portugués al español. No en vano, la literatura lusa posee, desde finales del siglo XV hasta comienzos del siglo XVIII, una naturaleza bilingüe nada desdeñable. La etapa de mayor realce coincide con la unión de las

¹ «O lector máis profundo dunha obra literaria é o tradutor, e eu teño a sorte de poder compaxinar estas dúas olladas. Se a ninguén lle sorprende que un pintor mude o grafito polo óleo, non sei por que tería que sorprenderlle que un escritor manexe dúas linguas. De feito, de saber o inglés necesario encargaríame eu mesmo da versión para o mercado anglosaxón.» (Traducción nuestra desde el gallego)

coronas española y portuguesa, entre 1580 y 1640 (Dasilva, 2013b). Sousa Viterbo evocó la penetración del español por aquel entonces en la cultura portuguesa: «A finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, la unidad política de la Península había hecho casi común el idioma español, dejando en la sombra al portugués» (Viterbo, 1915: 169)².

En el Estado español, a diferencia de Portugal, cohabitan cuatro lenguas oficiales y tres lenguas no oficiales: castellano o español, catalán, euskera, gallego, asturiano, aragonés y aranés. Entre buena parte de estas lenguas fluyen en abundancia las autotraducciones, si bien de una forma casi siempre unidireccional. Lo más común es que los autores transvasen sus obras al español desde el catalán, el euskera y el gallego – omitimos, en esta ocasión, el asturiano, el aragonés y el aranés, debido a sus menores índices de producción de libros –, no al revés. Tampoco es corriente encontrar autotraducciones entre estas lenguas al margen del español. Resulta de mucha utilidad, para corroborarlo, prestar atención a los datos editoriales suministrados por las autoridades del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

De tal manera, en lo tocante al año 2012, se verifica que el español es a gran distancia la lengua a la que más se traduce desde el catalán (336 títulos), el euskera (37 títulos) y el gallego (65 títulos). También se advierte que normalmente no se traduce de modo directo entre el catalán, el euskera y el gallego, como ya avanzábamos antes. En el año indicado, del catalán se vertieron 18 libros al euskera y 13 libros al gallego. En cuanto al euskera, 4 libros pasaron al catalán y 1 libro al gallego. Por último, en lo concerniente al gallego, 7 libros se tradujeron al catalán y 5 libros al euskera. Se desprende de todo ello que, de modo predominante, el español actúa como lengua puente en la circulación de libros entre las culturas catalana, vasca y gallega.

Estas cifras no hacen más que confirmar algunas actitudes y consecuencias que, desde hace años, venimos exponiendo con relación a la actividad autotraductora en el Estado español (Dasilva, 1999). Se percibe una primera actitud, en efecto, que consiste en que desde el centro no se suela tolerar de buen grado que los textos en español se traduzcan a las lenguas periféricas, salvo la literatura infantil y juvenil por el aliciente mercantil que suscita el puesto reservado institucionalmente a tales lenguas en el sistema educativo de Cataluña, el País Vasco y Galicia. Una segunda actitud, en oposición a esta, es que el centro demanda que los textos escritos en las lenguas periféricas no solo se traduzcan al español, sino que se haga además por medio de autotraducciones, en lugar de «transparentes», preferiblemente «opacas» (es decir, sin ningún rastro peritextual de su condición de traducciones), para que estos textos pasen por originales (Dasilva, 2011).

Las actitudes centrípetas enunciadas, a su vez, generan tres consecuencias. Primeramente, la literatura española tiende a apropiarse de las obras de las literaturas periféricas que aparecen autotraducidas al español, provocando que la identidad lingüística de muchos escritores se confunda. En segundo término, el español se erige a menudo en lengua de partida en la traducción de estas obras a los idiomas del Estado español. Por último, el español también acostumbra a ser intermediario en las versiones a otros idiomas, transmitiendo a los lectores extranjeros la impresión de que reciben un texto escrito originalmente en esta lengua.

Por consiguiente, es ineludible destacar que los horizontes lingüísticos de los autotraductores del Estado español se reducen, pese a la inicial multiplicidad de alternativas, sobre todo al español y, esporádicamente, al catalán, euskera y gallego. Puede haber casos individuales de autotraductores a otras lenguas debido a su trayectoria biográfica. Desde el punto de vista social, un ámbito que dispone de un abanico un poco mayor de expectativas es el País Vasco, como matiza Elizabete Manterola, donde los autores de la parte al sur de los Pirineos – *Hegoalde* – se traducen personalmente al español, mientras que los de la parte al

² «Nos fins do século XVI e nos princípios do século XVII, a unidade política da Península tinha tornado quase comum o idioma espanhol, deixando na sombra o português.» (Traducción nuestra desde el portugués)

norte de los Pirineos – *Ipparralde* – lo hacen al francés (Manterola, 2011: 120). En el entorno catalán, es indispensable registrar la casuística de los autores de la Catalunya Nord, en el sur de Francia, que se vierten al francés (Ramis, 2011: 175-227). Otra comunidad que ofrece características distintivas es Galicia, ya que aquí los autotraductores pueden traducir su obra al español o al portugués, por el parentesco histórico entre las lenguas gallega y portuguesa.

Se han descrito situaciones variadas, desde una óptica teórica, que propician el fenómeno autotraductor. Por ejemplo, la autotraducción desde una lengua elitista a una lengua más popular, desde un dialecto local a la lengua nacional del mismo lugar o desde una lengua nacional a una lengua internacional. En la autotraducción del gallego al español, nos hallamos ante una operación materializada desde una lengua minoritaria a una lengua mayoritaria en el seno de una sociedad bilingüe. Esto no se cumple cuando la autotraducción se desarrolla desde el gallego al portugués, pues no es esta una lengua usada por la sociedad gallega.

En la autotraducción del gallego al español, de acuerdo con los conceptos propuestos por Rainier Grutman, cabría hablar de un modelo meridiano de «autotraducción vertical» y, más concretamente, de «supraautotraducción» (Grutman, 2012). Es susceptible de recibir la misma catalogación, aunque no en idéntica medida, la autotraducción del gallego al portugués. Desde otro ángulo, la autotraducción del gallego al español es endógena, al producirse a una lengua extendida por el mismo Estado. Opuestamente, la autotraducción del gallego al portugués es exógena, por cuanto tiene lugar a una lengua de otros Estados.

Podría pensarse que, al autotraducirse al portugués una obra gallega, se persigue obtener beneficio de la expansión de esta lengua, que sustituiría al español en esa función mediadora. Tal estrategia respondería primordialmente al deseo de contrarrestar la presión ejercida por la hegemonía de la lengua española. De todos modos, es oportuno traer a la memoria que no pocas obras portuguesas, en tiempos pasados, tuvieron que valerse del español para salvar otras fronteras. Nombremos, como muestra emblemática, el poema épico *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, título cardinal de la literatura portuguesa, que llegó a Francia, por ejemplo, a través del trampolín que supuso para su fortuna exterior el español, primera lengua a la que se tradujo (Pageaux, 1983: 97-100).

La opción del portugués como lengua de llegada para los autotraductores gallegos

En el momento actual, el portugués representa una lengua que cuenta con un número copioso de hablantes. Tiene el estatuto de idioma oficial en ocho países de cuatro continentes: Portugal, Brasil, Angola, Mozambique, Cabo Verde, Guinea Bissau, Santo Tomé y Príncipe y Timor Oriental. En algunos de ellos, como los estados africanos y Timor Oriental, comparte ese estatuto con más lenguas internacionales y con lenguas indígenas. Según los datos de 2012, he aquí los habitantes de los países en los que está presente el portugués: Portugal (10.530.000), Brasil (198.700.000), Angola (20.820.000), Mozambique (25.200.000), Cabo Verde (494.400), Guinea Bissau (1.664.000), Santo Tomé y Príncipe (188.098) y Timor Oriental (1.210.000).

Si sumamos tales cantidades, los hablantes de portugués totalizan 258.806.498 personas, pero a decir verdad el cómputo disminuye ya que es importante el colectivo de los países africanos que no emplea este idioma. El escritor Mia Couto, con respecto a Mozambique, hizo hincapié en esa salvedad: «Porque la mayoría de los mozambiqueños no tienen el portugués como su lengua materna. Cada uno de esos millones de mozambiqueños ama su lengua

materna que es otra, fundada en otro universo cultural e histórico» (Couto, 2012)³. En Timor Oriental, por otro lado, solo un 23,5% de la población habla, lee y escribe en portugués, según el censo correspondiente al año 2010.

Creemos que no resulta descaminado estimar que el portugués, aun así, es una lengua con muchos hablantes, aunque a nivel mundial no desempeña un papel preponderante. Por proporcionar un dato significativo desde un prisma simbólico, no goza del estatuto de «lengua de trabajo» de la Unesco que sí tienen el inglés, el francés, el español, el chino, el árabe y el ruso. Carlos Reis resumió esta contradicción inherente al portugués: «La proyección internacional de la lengua portuguesa no se corresponde, en este momento, con la dimensión de su universo de hablantes» (Reis, 2008)⁴. Y a continuación puntualizaba:

Por ejemplo: muchos de aquellos más de 200 millones de hablantes de portugués viven situaciones de necesidad económica a veces escandalosa y de flagrante marginación social, cultural y cívica; en ciertas zonas de aquel universo de hablantes pululan índices elevadísimos de falta de capacidad de comprensión escrita y se sabe también que en esas y todavía en otras zonas, a veces, no se habla portugués o, como mucho, este funciona solo como rudimentario idioma vehicular; consiguientemente, algunos de los países de lengua oficial portuguesa tienen un peso reducido en el concierto internacional, lo que debilita el potencial de afirmación del idioma, puesto que ese potencial depende de otros poderes, principalmente económicos, tecnológicos, científicos y políticos. (Reis, 2008)⁵

En los últimos años, se ha intentado impulsar por parte de los responsables políticos portugueses el concepto de «lusofonia», pero con restringido éxito. Esto se debe a la adopción de no pocos acuerdos sumamente discutibles, como la entrada de Guinea Ecuatorial, gobernada por el dictador Teodoro Obiang, en la *Comunidade de Países de Língua Portuguesa*, cuando el portugués es una lengua desconocida en ese país. El pilar de la lusofonía se asienta en la noción de que la lengua es como una patria al margen de las fronteras de cada rincón donde se habla. Se trata, como sin esfuerzo puede comprenderse, de un anhelo de corte neocolonial que encuentra terreno fértil en una nación que perdió ineluctablemente su imperio. El prestigioso intelectual portugués Eduardo Lourenço se pronunció, con escepticismo, ante la aplicación de ese ideal a Portugal y Brasil: «La comunidad luso-brasileña es un mito inventado solo por los portugueses. Nunca formaremos un conjunto» (Lourenço, 1999: 157)⁶.

Abram de Swaan asigna al portugués la categoría de «supercentral language», al lado del árabe, chino, inglés, francés, alemán, hindi, japonés, malayo, ruso, español y *swahili*. En su opinión esto es así, de manera capital, porque «all this languages, except Swahili, have more than one hundred million speakers and each serves to connect the speakers of a series of

³ «Porque a maioria dos moçambicanos não tem o português como sua língua materna. Cada um desses milhões de moçambicanos ama a sua língua materna que é outra, fundada num outro universo cultural e histórico.» (Traducción nuestra desde el portugués)

⁴ «A projecção internacional da língua portuguesa não corresponde, neste momento, à dimensão do seu universo de falantes.» (Traducción nuestra desde el portugués)

⁵ «Por exemplo: muitos daqueles mais de 200 milhões de falantes do Português vivem situações de carência económica às vezes chocante e de flagrante desqualificação social, cultural e cívica; em certas zonas daquele universo de falantes grassam índices elevadíssimos de iliteracia sendo sabido também que nessas e ainda noutras zonas, por vezes, nem se fala português ou que, quando muito, ele funciona apenas como rudimentar idioma vehicular; correlatamente, alguns dos países de língua oficial portuguesa têm um peso reduzido no concerto internacional, o que debilita o potencial de afirmação do idioma, pois que esse potencial depende de outros poderes, designadamente económicos, tecnológicos, científicos e políticos.» (Traducción nuestra desde el portugués)

⁶ «A comunidade luso-brasileira é um mito inventado apenas pelos portugueses. Nunca formaremos um conjunto.» (Traducción nuestra desde el portugués)

central languages» (Swaan, 2001: 5). Swaan equipara al portugués con el español, pero su enfoque denota un conocimiento parcial de lo que rodea al primero de estos dos idiomas:

Thus, Spanish and the Spanish conquered and colonized almost all of South and Central America, pushing the indigenous peoples and their languages into peripheral positions. The Portuguese did the same in Brazil. As a result, Portuguese and Spanish have remained true 'world languages' that number a hundred and twenty-five million and two hundred and fifty million speakers respectively, even though their 'metropolitan' versions, spoken on the Iberian peninsula, count roughly ten million in the case of Portuguese, and some forty million in the Spanish case (the two languages are moreover quite closely related, although not mutually intelligible without some learning effort). Brazilians and Portuguese can still understand each other, and so can mainland Spaniards and the hispanophone inhabitants of South and Central America. Lisbon and Madrid (or Barcelona) have remained important centres of the book-publishing industry for their former colonies. (Swann, 2011: 15)

Un obstáculo que entorpece la proyección de la lengua portuguesa radica en la diversidad que deparan sus manifestaciones idiomáticas en Portugal y Brasil. Ocasiona, para comenzar, que los productos culturales de cada uno de los dos países no se divulguen con fluidez en ambos mercados. Por razones no solo comerciales, los libros de editoriales portuguesas pocas veces llegan a Brasil, y lo mismo salta a la vista en Portugal con los libros de editoriales brasileñas. La solución más convencional es que las editoriales de un país se encarguen de sacar a la luz las obras del otro país que atraen a los lectores (Marcelino, 1999). No parece que el *Acordo Ortográfico*, que entró en vigor recientemente, vaya a suponer el final de las disimilitudes entre las modalidades portuguesa y brasileña de la lengua, como Vasco Graça Moura subrayó:

La unidad y la diversidad de la lengua portuguesa no pasan por la cuestión ortográfica; por ejemplo, en relación a Brasil, lo que nos separa más profundamente es el léxico, es la pronunciación, es la prosodia, es la morfosintaxis (tal vez en último lugar la morfosintaxis, con media docena de diferencias significativas). La ortografía es totalmente irrelevante. (Moura, 2008: 32)⁷

El escritor y traductor brasileño José Paulo Paes recordó divertidamente esas disparidades en el poema «Lisboa: aventuras», del libro *A Poesia Está Morta mas Juro que Não Fui Eu*, que es en cierta forma un magnífico ejemplar de «autotraducción intratextual», según la fórmula acuñada por Julio-César Santoyo (Santoyo, 2011, 2012), entre el portugués de Brasil y el portugués de Portugal:

<i>tomei um expresso</i>	<i>cheguei de foguete</i>
<i>subi num bonde</i>	<i>desci de um eléctrico</i>
<i>pedi cafezinho</i>	<i>serviram-me uma bica</i>
<i>quis comprar meias</i>	<i>só vendiam peúgas</i>
<i>fui dar à descarga</i>	<i>disparei um autoclisma</i>
<i>gritei "ó cara"</i>	

⁷ «A unidade e a diversidade da língua portuguesa não passam pela questão ortográfica; por exemplo, em relação ao Brasil, o que nos separa mais profundamente é o léxico, é a pronúncia, é a prosódia, é a morfosintaxe (talvez em último lugar a morfosintaxe, com meia dúzia de diferenças significativas). A ortografia é totalmente irrelevante.» (Traducción nuestra desde el portugués)

*responderam-me «ó pá!»
positivamente*

as aves que aqui gorjeiam não gorjeiam como lá.

Incuestionablemente, el portugués es uno de los idiomas de más amplia extensión en todo el mundo y, tras el español, la lengua románica con un número mayor de usuarios. En esta vasta irradiación fue determinante la epopeya de los descubrimientos marítimos protagonizada por los portugueses en los siglos XV y XVI. Sin embargo, una de las secuelas de ese crecimiento de la lengua portuguesa por sitios alejados entre sí y también distantes de la metrópoli es la divergencia que afecta al idioma en Portugal y Brasil. Podría creerse, de inicio, que este panorama se asemeja al de otras lenguas, como el español y el inglés, en lo que atañe a sus variantes respectivas europea y americana. El caso del portugués, con todo, brinda singularidades privativas.

El portugués de Brasil se mantuvo fiel al patrón europeo del idioma durante el período colonial e incluso hasta un siglo después del nacimiento del nuevo país americano. Efectivamente, con motivo de las fiestas que conmemoraban en 1922 el primer centenario de la independencia, los autores modernistas brasileños resolvieron reflejar en la escritura los rasgos que eran patentes en la expresión del pueblo. Desde ese momento, el portugués de Brasil nunca más ha vuelto a sujetarse a la norma idiomática de Portugal (Cunha, 1986: 211). El gran poeta brasileño Manuel Bandeira plasmó tal acontecimiento en la composición «*Evocação do Recife*»:

*A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
vinha da boca do povo na língua errada do povo
língua certa do povo
porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
ao passo que nós
o que fazemos
é macaquear
a sintaxe lusitana.*

A pesar de innegables notas comunes entre el portugués europeo y el portugués americano, otras diferencias hacen ostensible la diversidad del idioma (Alves, 1994: 278-280). Es el resultado de la evolución del portugués en Brasil a partir del influjo de nuevos paisajes y de mestizajes culturales hasta entonces inéditos (Moreira, 1996). Aparte de peculiaridades fonéticas, ortográficas, morfológicas y sintácticas, tal diversidad se asienta en otros planos hasta el punto de que es factible identificar fácilmente una pragmática portuguesa distinta de la brasileña (Múrias, 1994: 296). Hay que tener en cuenta, por otra parte, que no ha evolucionado únicamente la modalidad brasileña del portugués, puesto que el portugués europeo también ha seguido su propio curso a partir del siglo XVI. De esta manera, cuando desde el portugués emergió el *brasileño*, más o menos en la misma altura empezó a forjarse el *lusitano*, según Antônio Houaiss refirió:

Habría, de acuerdo con este razonamiento, dos lenguas – el lusitano y el brasileño – provenientes de una sola, el portugués (como aquí se considera restringidamente). La ‘prueba’ de la existencia de estas dos lenguas viene en general dada por un número de particularidades fonéticas, de particularidades gramaticales (ciertos fenómenos de posición y de regencia) y de particularidades léxicas. (Houaiss, 1992: 20)⁸

⁸ «Haveria, nesse raciocínio, duas línguas – o lusitano e o brasileiro – provindas de uma só, o português (como é aqui restritivamente considerado). A «prova» da existência dessas duas línguas é em geral dada por um número

En el terreno de la traducción, la carencia de un estándar uniforme de que adolece el portugués tiene derivaciones que no pasan desapercibidas. Así, no es extraño que se hagan versiones entre las modalidades europea y brasileña del idioma. El escritor José Saramago permitió en su momento que salieran ediciones de sus obras en Brasil siempre que no se introdujeran modificaciones de ninguna clase. Es curioso apreciar que, en tales ediciones, aparece una nota sucinta destinada a consignar la voluntad de que sus libros se impriman con la ortografía portuguesa en la que se escribieron, algo innecesario si no fuera habitual adaptar los textos portugueses cuando se publican en Brasil. En dirección inversa, algunas ediciones portuguesas de escritores brasileños clásicos, como José Lins do Rego y Graciliano Ramos, revelan cambios sustanciales. Jô Soares, autor más actual, también vio cómo su novela *O Xangô de Baker Street* (Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1997) se daba a la imprenta en Portugal con relevantes alteraciones (Lisboa, Editorial Presença, 1997).

Igual cosa se detecta en las traducciones al portugués de textos extranjeros, dado que resulta infrecuente hacer versiones válidas simultáneamente en Portugal y Brasil. Un ejemplo paradigmático es la famosa colección de narraciones *Cuore*, del escritor italiano Edmondo de Amicis, traducida en Portugal en 1871. Tres años más tarde apareció una versión elaborada por el filólogo João Ribeiro más acorde con la modalidad brasileña (Becchara, 1984). En lo que concierne a la literatura gallega, es sintomático lo ocurrido con *O lapis do carpinteiro*, el libro más celebrado de Manuel Rivas. Tal novela fue vertida inicialmente al portugués de Portugal por Pedro Tamen (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000) y, poco tiempo después, se estampó una traducción al portugués de Brasil, bastante diferente, de Ledusha Spinardi (Rio de Janeiro, Objetiva, 2002). Esta doble traducción hay que contraponerla a la traducción única de la misma obra de Manuel Rivas al inglés, hecha por Jonathan Dunne, que se publicó en Inglaterra (London, The Harvill Press, 2001) y Estados Unidos (Woodstock-New York, The Overlook Press, 2001). No es algo aislado, pues otro tanto se ratifica en más títulos de Manuel Rivas traducidos a la lengua inglesa, como *In the Wilderness* (London, The Harvill Press, 2003; Woodstock-New York, Overlook, 2006) y *Vermeer's Milkmaid & Other Stories* (London, The Harvill Press, 2002; New York, The Overlook Press, 2008).

El español como preferencia lingüística de los autotraductores gallegos

En lo que se refiere a la autotraducción en Galicia, es inexcusable poner de relieve que la concurrencia entre el español y el portugués se decanta, a la vista de la elección abrumadoramente mayoritaria de los autores, a favor de la primera lengua. A la hora de seleccionar un idioma que les facilite llegar a otras latitudes, todo apunta a que el español es la lengua intermedia objeto de predilección por parte de los escritores gallegos. Se comprueba sin excesiva dificultad si atendemos, por ejemplo, a aquellas obras de la literatura gallega traducidas al francés que son autotraducciones. Podemos llevar a cabo un breve repaso de algunos títulos que así lo ponen de manifiesto de forma bastante evidente.

Comencemos con la novela *As crónicas do sochantre* (Vigo, Editorial Galaxia, 1956), de Álvaro Cunqueiro, que apareció en español como «supuesta autotraducción», aunque verdaderamente es una traducción alógrafa (Barcelona, Ed. AHR, 1959). Tiene una edición francesa, *Les chroniques du sous-chantre* (Paris, Éditions l'Harmattan, 1991), que constituye una «traducción compilada» basada en el texto gallego y en el texto español, de acuerdo con la página de títulos: «Traduit de l'espagnol et du galicien préfacé et annoté par Juan José Fernández». Hay otra traducción al francés, *Les chroniques du sous-chantre* (Arles, Actes Sud, 1991), que procede directamente del texto en español: «*Roman traduit de l'espagnol par*

de particularidades de pronúncia, de particularidades gramaticais (certos fatos de colocação e de regência) e de particularidades lexicais.» (Traducción nuestra desde el portugués)

Claude Bleton». Prosigamos con la colección de relatos *Xente de aquí e de acolá* (Vigo, Editorial Galaxia, 1971), también de Álvaro Cunqueiro, autotraducida como *La otra gente* (Barcelona, Ediciones Destino, 1975). Está trasladada al francés, con el título *Galiciens, corbeaux et parapluies* (Arles, Actes Sud, 1992), otra vez desde el texto en español, conforme se hace saber en la cubierta: «Récits traduits de l'espagnol par François Maspero» (Dasilva, 2013a).

La novela *En salvaxe compañía* (Vigo, Edicións Xerais, 1993), de Manuel Rivas, autotraducida como *En salvaje compañía* (Madrid, Alfaguara, 1994) y titulada en francés *En sauvage compagnie* (Paris, Éditions Métailié, 1997), arranca del texto español, como se explica en la cubierta: «Traduit de l'espagnol par Dominique Jaccottet». Otra novela, *Ambulancia* (Vigo, Edicións Xerais, 1990), de Suso de Toro, autotraducida con el mismo título (Barcelona, Ediciones B, 2002), utiliza en francés, *Ambulance* (Paris, Éditions Métailié, 1997), esta segunda versión, según se informa en la página de títulos: «Traduit de l'espagnol par Georges Tyras». Una novela más, *A praia dos afogados* (Vigo, Editorial Galaxia, 2009), de Domingo Villar, vertida por el autor (Madrid, Ediciones Siruela, 2009), tiene el título *La plage des noyés* en la traducción francesa (Paris, Liana Levi, 2011) y se vale de nuevo del texto en español.

Conviene acentuar que, ante el público portugués, la obra de los escritores gallegos comparece por lo general mediante traducciones. También se cumple esto cuando los destinatarios son brasileños, aunque en este caso la cantidad de versiones desciende porque no se hace sencillo acceder a los círculos editoriales de ese país. Tomemos como exponente la producción literaria de Manuel Rivas, uno de los autores gallegos más vendidos en Portugal. Todas las ediciones portuguesas de sus títulos son traducciones desde el gallego o desde el español: *Que me Queres, Amor?* (Lisboa, Dom Quixote, 1998), *Alma, Maldita Alma* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999), *O Lápis do Carpinteiro* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000), *O Segredo da Terra* (Lisboa, Dom Quixote, 2002) y *As Chamadas Perdidas* (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2002). La editorial Deriva, uno de los sellos portugueses que mejor acogida han dispensado a la literatura gallega, se ha inclinado igualmente por la traducción: Gonzalo Navaza, *Erros e Tánatos* (2003); Ramón Caride, *Perigo Vegetal* (2003) y *Tempos de Fuga* (2004); Xavier López López, *A Estranha Estrela* (2004); Antón Riveiro Coello, *As Rolas de Bakunine* (2006); Xurxo Borrazás, *Ser ou Não* (2006) y Marilar Aleixandre, *Catálogo de Venenos* (2007).

Son raras excepciones los creadores que en Galicia escriben sus textos en portugués. No hace mucho tiempo, algunos autores, como Teresa Moure (*Eu violei o lobo feroz*, Santiago de Compostela, Através Editora, 2013), han abrazado el portugués como vehículo literario, pero conforman un grupo exiguo y con escasa aceptación. No es posible ocultar un problema palpable de dominio idiomático por parte de estos escritores. Parejamente, el público gallego no entiende la lengua portuguesa en plenitud, ni tan siquiera por escrito. Por lo demás, hay que decir que los autotraductores del gallego al portugués son muy pocos. La invitación que supone el español es difícil de rechazar por lo que reporta potencialmente esta lengua:

No sólo las traducciones al castellano abren a los autotraductores gallegos, vascos, catalanes o asturianos un mercado nuevo, a este y al otro lado del Atlántico, mucho más amplio que el de su propio ámbito lingüístico. Ello arrastra una consecuencia no elegida, pero innegable: las traducciones a terceros idiomas suelen hacerse así desde la autotraducción castellana, no desde el original. (Santoyo, 2010: 377-378)

Muchos autores, al traducirse del catalán, euskera o gallego, ponen un empeño consciente en realizar incluso lo que nosotros llamamos una «versión prototípica», con la finalidad de que esta funcione como texto de partida en las traducciones a otras lenguas. Reservamos tal designación, en efecto, para el texto autotraducido en el cual el autor, con la cabeza puesta en

los traductores ulteriores, allana los problemas tanto lingüísticos como culturales que el texto primigenio encierra. El escritor catalán Lluís Maria Todó atribuye, por ejemplo, idéntico rango al texto primigenio en catalán y al texto autotraducido al español: «Considero de cierto interés añadir que mi agente tiene instrucciones de considerar, en sus negociaciones con editores extranjeros, tan original la versión española, o castellana, de mis novelas, como la catalana» (Todó, 2002: 18). El vasco Bernardo Atxaga personaliza un estadio aún más audaz, como afirma su traductor al catalán Pau Joan Hernández:

Y es que Bernardo Atxaga es un autor que sabe ‘venderse’ en el exterior, sobre todo a través de una autotraducción que es al mismo tiempo adaptación, filtro y voluntaria alteración. En Obabakoak, el orden de los cuentos en la versión española cambia, y uno de ellos desaparece por contener elementos supuestamente poco comprensibles para el lector no vasco; en Esos cielos, hay importantes alteraciones de estructura y algunos temas se suavizan de manera bastante visible. (Hernández, 2011)⁹

No por casualidad, la última novela hasta ahora de Bernardo Atxaga, en euskera *Nevadako egunak* (Iruña, Pamiela, 2013), vuelve a incorporar en la autotraducción al español, *Días de Nevada* (Madrid, Alfaguara, 2014), supresiones, adiciones y permutaciones que no son ajenas a la intención de aligerar el cometido de los traductores a otras lenguas. Por otro lado, es ilustrativo que en la traducción portuguesa del volumen de relatos en gallego *As chamadas perdidas*, de Manuel Rivas, autotraducido al español como *Las llamadas perdidas* (Madrid, Alfaguara, 2002), se haga constar en la página de créditos: «Esta traducción fue realizada a partir de la versión gallega y posteriormente corregida, por el traductor conjuntamente con el autor, por decisión suya, con base en la versión castellana»¹⁰.

En puridad, el único caso de autotraductor del gallego al portugués que se puede reseñar es Carlos Quiroga, escritor y profesor universitario de portugués, lo cual es un pormenor harto elocuente. Casi todos sus libros están publicados en Galicia en una lengua bastante lusitanizada por motivaciones ideológicas que buscan, más que nada, disolver el idioma gallego en el idioma portugués, y algunos fueron volcados después por el autor a este segundo idioma con ayuda de un traductor alógrafo. Por tal razón, estas versiones son más bien «semiautotraducciones», según la terminología que nosotros defendemos para todos los productos autotraducidos, de factura muy variopinta en realidad, en los cuales el autor interviene solamente en parte, no de forma integral.

La novela *Periferias* salió primero en la referida lengua lusitanizada (Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1999) y el propio Carlos Quiroga la trasladó seguidamente al portugués en una versión revisada por un traductor nativo (São Paulo, Editora Horizonte, 2006). Otra novela suya, *Inxalá* (Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 2006), volvió a estamparse inicialmente en esa misma lengua lusitanizada y luego salió en Portugal con el título *Inxalá. Espero por ti na Abissínia* (Lisboa, Quid Novi, 2008), en traducción del autor y la traductora también nativa Maria do Rosário Pedreira. El origen central de tales «semiautotraducciones», fruto en esta oportunidad de una colaboración más forzosa que pretendida, habría que localizarlo en la imposibilidad, por parte del escritor gallego, de aportar en solitario a los lectores brasileños y portugueses un texto admisible con naturalidad. Carlos Quiroga comentó en estos términos la «semiautotraducción» de *Inxalá*: «En cuanto a la

⁹ «I és que Bernardo Atxaga és un autor que sap ‘vendre’s’ a l’exterior, sobretot a través d’una autotraducció que és al mateix temps adaptació, filtratge i volguda alteració. A *Obabakoak*, l’ordre dels contes a la versió espanyola canvia, i un d’ells desapareix per contenir elements suposadament poc comprensibles per al lector no basc; a *Aquells cels*, hi ha importants alteracions d’estructura i alguns temes s’assuaveixen de manera prou visible.» (Traducción nuestra desde el catalán)

¹⁰ «Esta tradução foi feita a partir da versão galega e posteriormente corrigida, pelo tradutor em conjunto com o autor, por sua vontade, com base na versão castelhana» (Traducción nuestra desde el portugués)

edición portuguesa de *Inxalá*, la revisión del texto por parte de Maria do Rosário Pedreira [...] fue bastante agresiva, con bastantes cambios» (Quiroga, 2013: 213)¹¹.

Final

Tras nuestro análisis, una conclusión de alcance general que se impone extraer es que las lenguas minoritarias trasparecen su carácter diglósico al requerir por lo regular una lengua más poderosa para impulsar sus textos literarios hacia otros espacios. Se trata de un signo de diglosia funcional, ya que en la autotraducción entre lenguas asimétricas no se vincula inevitablemente la lengua mayoritaria a las clases sociales de prestigio superior. En el escenario específico de Galicia, el autotraductor se halla en la disyuntiva de elegir un idioma vigoroso entre el español y el portugués con el fin de lograr más lectores, mayor reconocimiento y mejores ingresos. En tal tesitura, el español es la vía favorita casi por absoluta unanimidad. Influyen decisivamente en ello la diversidad de la lengua portuguesa, que no favorece su auge internacional, y la falta de competencia en tal idioma de los autores. Desde una perspectiva teórica, el marco gallego es sintomático, en última instancia, de una suerte de propensión que, en lo que respecta a la acción autotraductora, juzgamos adecuado explorar con profundidad: la supraautotraducción asimétrica endocéntrica prevalece sobre la supraautotraducción asimétrica exocéntrica en territorios en los que ambas opciones conviven.

Bibliografía

- ALVES, I. M., 1994, «O Português do Brasil», *Terminologie et Traduction* 1, pp. 277-290.
- ANTUNES, M. A., 2013, «The decision to self-translate, motivations and consequences: a study of the cases of João Ubaldo Ribeiro, André Brink and Ngugi wa Thiong'o» in Lagarde C., Tanqueiro H. (dirs.) *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, pp. 45-51.
- BECCHARA, E., 1984, «Português do Brasil e português de Portugal nas traduções do *Coração de De Amicis*», in Bots H., Kerkhof, M. (dirs.) *Forum Litterarum. Miscelânea de estudos literários, linguísticos e históricos oferecida a J. J. van den Besselaar*, Amsterdam - Maarssen, APA - Holland University, pp. 87-93.
- CONDE, A., 2002, «La autotraducción como creación», *Quimera* 210, pp. 20-26.
- COUTO, M., 2012, «O não idioma da língua», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 4-4, p.8.
- CUNHA, C., 1986, «Conservação e inovação do Português do Brasil», *O Eixo e a Roda* 5, pp. 199-230.
- DASILVA, X. M., 1999, «Cinco lustros de traducción literaria en Galicia», *Ínsula* 629, pp. 9-11.
- DASILVA, X. M., 2010, «La autotraducción vista por los escritores gallegos», in Gallén E., Lafarga F., Pegenaute L. (dirs.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Berna, Peter Lang, pp. 265-279.
- DASILVA, X. M., 2011, «La autotraducción transparente y la autotraducción opaca», in Dasilva X. M., Tanqueiro H. (dirs) *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 45-67.
- DASILVA, X. M., 2013a, «Retraducir el texto autotraducido. El curioso caso de *Xente de aquí e de acolá*», in Lagarde C., Tanqueiro H. (dirs.) *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, pp. 251-259.

¹¹ «Quanto à edição portuguesa de *Inxalá*, a revisão do texto por parte de Maria do Rosário Pedreira [...] foi bastante agressiva, com bastantes mudanças.» (Traducción nuestra desde el portugués)

- DASILVA, X. M., 2013b, «L'autotraduzione ispano-portoghese nella Penisola Iberica», in Ceccherelli A., Imposti G. E., Perotto M. (dirs.) *Autotraduzione e ricrittura*, Bologna, Bononia University Press, pp. 211-221.
- GRUTMAN, R., 2012, «L'autotraduzione verticale ieri e oggi (con esempi dalla Spagna cinquetencesca e novecentesca)», in Rubio Árquez M., D'Antuono N. (dirs.), *Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, pp. 33-48.
- HERNÁNDEZ, P., 2011, «Bernardo Atxaga i la desobediència del traductor», *Visat* 11, p. 3.
- HOUAISS, A., 1992, *O Português do Brasil*. Rio de Janeiro, Editora Revan.
- LOURENÇO, E., 1999, *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*. Lisboa, Gradiva.
- MANTEROLA, E., 2011, «La autotraducción en la literatura vasca», in Dasilva X. M., Tanqueiro H. (dirs.) *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 111-140.
- MARCELINO, M. L., 1999, «Edições portuguesas de autores brasileiros», *Terceira Margem (Revista do Centro de Estudos Brasileiros)* 2, p. 70.
- MARTÍNEZ, I., 2009, «Narrativa subtitulada», *Nós*, Suplemento de Cultura del *Xornal de Galicia* 22, pp. 2-3.
- MOREIRA, M. L. de B., 1996, «O Português do Brasil: Uma Retrospectiva Histórico-Linguística de 1500 a 1800», *Hispania* 79, pp. 425-426.
- MOURA, V. G., 2008, *Acordo Ortográfico: A Perspectiva do Desastre*. Lisboa, Alêtheia Editores.
- MÚRIAS, A., 1994, «Considerações a propósito das variantes europeia e brasileira do Português», *Terminologie et Traduction* 1, pp. 291-305.
- PAGEAUX, D.-H., 1983, *Imagens de Portugal na cultura francesa*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- QUIROGA, C., 2013, «Tradução e Jogo de Tronos –entre Culturas de Falares polissimétricos», in *Lingua e Tradución. IX Xornadas sobre Lingua e Usos*, A Coruña, Universidade da Coruña, pp. 203-215.
- RAMIS, J. M., 2011, *Autotraducció i Sebastià Juan Arbó. El cas de «Terres de l'Ebre»*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. *Tesi doctoral*.
- REIS, C., 2008, «A internacionalização da língua portuguesa», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 18-6, pp. 12-13.
- ROUZ, D. A., 2005, «D'une pratique à une autre: la médiation de la théorie», in Peeters J., *La traduction. De la théorie à la pratique et retour*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 31-41.
- SANTOYO, J.-C., 2010, «Autotraducciones intrapeninsulares: motivos históricos, razones actuales», in Gallén E., Lafarga F., Pegenaute L. (dirs.), *Traducción y autotraducción en las literaturas ibéricas*, Berna, Peter Lang, pp. 365-380.
- SANTOYO, J.-C., 2011, «La autotraducción intratextual», in Dasilva X. M., Tanqueiro H. (dirs.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 217-230.
- SANTOYO, J.-C., 2012, «Autotraducciones: ensayo de tipología», in Martino Alba P., Albadalejo Martínez J. A., Pulido M. (dirs.), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda*, Madrid, Editorial Dykinson, pp. 205-222.
- SWAAN, A. de, 2001, *Words of the World. The Global Language System*. Cambridge, Polity Press and Blackwell.
- TODÓ, LI. M., 2002, «Lugares del traductor», *Quimera* 201, pp. 17-19.
- VITERBO, S., 1915, *A Litteratura Hespahola em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional.

LA AUTOTRADUCCIÓN EN EL CONTEXTO VASCO: ENTRE DISTANCIA INTERLINGÜÍSTICA Y LA CONSTITUCIÓN DE UN CAMPO LITERARIO NACIONAL TRANSFRONTERIZO

Elizabete Manterola Agirrezabalaga

Université du Pays basque – Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Introducción

Este artículo tiene como objetivo principal ofrecer un panorama pormenorizado de la situación literaria vasca, haciendo especial hincapié en la función y la labor que desempeña la (auto)traducción al castellano y al francés en su desarrollo actual. Para ello, mostraremos en detalle cómo es la situación sociolingüística actual en diferentes zonas de la geografía vasca y observaremos en qué medida dicha realidad influye y moldea la creación cultural y literaria. Como veremos en esa descripción, será difícil obviar la división administrativa y la presencia de la frontera entre Francia y España, elementos clave para entender la relación intercultural entre las literaturas objeto de análisis. A continuación, trataremos de realizar un análisis del panorama literario actual, observando su estructuración geográfica por una parte, y centrándonos en el carácter multilingüe de los autores y lectores de la literatura vasca del siglo XXI, lo que permite una apertura total hacia la literatura universal y también hacia una exportación de la obra propia a lenguas propias y ajenas. Por último, nos centraremos en la actividad autotraductora y analizaremos su presencia a los dos lados de la frontera, observando las diferencias o las similitudes que puedan existir dependiendo la lengua de llegada.

Presentación del contexto sociolingüístico del País Vasco

La lengua vasca es una lengua minoritaria dentro de una realidad geográfica donde convive con dos lenguas más poderosas, como el castellano en la parte española del País Vasco, y el francés en la parte norte de los Pirineos. Hay que tener muy presente que los vascoparlantes se caracterizan por un bilingüismo diglósico en que las lenguas hegemónicas son el francés y el español, aunque no deberíamos obviar la cada vez más frecuente y poderosa presencia del inglés, que en calidad de *lingua franca* se está introduciendo en las instituciones y en la vida social y se utiliza cada vez más en la producción cultural.

La situación sociolingüística del País Vasco es bastante compleja y está caracterizada por la organización administrativa y política del territorio donde se habla la lengua vasca. La expansión geográfica de la lengua y su grado de conocimiento ha ido evolucionando a lo largo

de los últimos siglos y años y hoy en día se limita por una parte al País Vasco francés, dentro del departamento de los Pirineos Atlánticos en Francia, y por otra a la Comunidad Autónoma Vasca y a la Comunidad Foral de Navarra en ámbito español. Sumando los habitantes de las tres zonas geográficas superan los tres millones, de los cuales solo unos 800.000 son vascoparlantes, es decir, un 26,66% de la población. Sin embargo, su distribución no es de ningún modo uniforme.

La falta de unidad administrativa y de unas políticas lingüísticas homogéneas y favorecedoras hacia una lengua minorizada obstaculiza la evolución de la misma. Cabe señalar que el conocimiento y la utilización del euskera no es igual en los tres territorios, ni tampoco a través de cada uno de ellos, y las políticas lingüísticas que hoy en día están en vigor en los tres ámbitos administrativos son del todo relevantes y responsables de la evolución sociolingüística y de la supervivencia de la lengua.

El euskera es oficial en la Comunidad Autónoma Vasca (CAV), donde los hablantes cuentan con unos derechos lingüísticos más amplios. Navarra, por su parte, está dividida en tres zonas lingüísticas diferentes que tienen diferente grado de oficialidad del euskera: zona vascófona, donde el euskera es cooficial junto con el castellano; zona mixta, que sería parte del territorio donde el euskera no llega a ser cooficial pero goza de un régimen especial para su fomento y recuperación; y la zona no vascófona, donde la lengua vasca no tiene carácter oficial. En el territorio vasco-francés, formado por las provincias de Labort, Baja Navarra y Sola, que junto con Bearn componen la región de los Pirineos Atlánticos, la lengua vasca no cuenta con ningún tipo de oficialidad, lo cual dificulta la supervivencia de la lengua en dicho territorio.

Como bien hemos señalado, el nivel de conocimiento y el uso del euskera no es homogéneo en todo el País Vasco. Más de la mitad de la población es monolingüe en francés o español y no tiene conocimientos de euskera. Entre los vascoparlantes, por otra parte, se podría hacer una división entre bilingües completos y bilingües pasivos, los cuales serían capaces de comprender el euskera pero no de hablarlo.

La evolución en el conocimiento y el uso de las lenguas es muy dinámica y está en constante desarrollo. Cabe señalar que en la parte española, a causa de las prohibiciones y exclusiones en los años de la dictadura de Franco, disminuyó tanto el uso como el conocimiento del euskera y el estatus del mismo se vio muy perjudicado. Con la llegada de la democracia, sin embargo, y en especial gracias a la institucionalización de la lengua, hoy en día se encuentra en vías de recuperación y su evolución es favorable. Por el contrario, el aumento del número de hablantes y la situación favorable en territorio vasco-español no es comparable con el grado de conocimiento y el uso que tiene el euskera en el País Vasco francés hoy en día. Como hemos apuntado más arriba, el euskera no es una lengua oficial y esa falta de institucionalización frena cualquier intento de mejora de la situación, desprestigiándola y perjudicando seriamente el incremento de su uso. En las últimas décadas el número de vascófonos ha disminuido estrepitosamente en las provincias de Labort, Baja Navarra y Sola y la supervivencia del euskera es una preocupación latente.

Como podemos observar, las políticas lingüísticas que están en vigor a través de toda la geografía del País Vasco influyen directamente en la realidad sociolingüística del mismo. Dichas políticas lingüísticas, por lo tanto, están estrechamente relacionadas con la creación cultural, ya que la producción en una u otra lengua es consecuencia directa del grado de conocimiento y uso de las lenguas de los hablantes.

Con todo y con ello, será importante observar la diferencia que existe en la producción cultural a los dos lados de los Pirineos. Para lo cual en este artículo nos centraremos principalmente en el campo literario, y observaremos la producción en lengua vasca en un sistema transfronterizo.

La literatura vasca se caracterizará, por lo tanto, por el bilingüismo de todos los agentes implicados, sean autores, lectores, editores, etc., aunque, tendríamos que especificar que se trata de un bilingüismo diglósico. En ciertos territorios, dicho bilingüismo está institucionalizado, a causa de la no oficialidad del euskera, aunque en territorios donde es lengua oficial, el conocimiento y el uso de las dos lenguas tampoco están al mismo nivel. De un modo u otro, podríamos afirmar que la diglosia lingüística es una realidad extendida en todo el País Vasco.

La distancia interlingüística existente entre las lenguas en contacto en el ámbito geográfico vasco no es igual a los dos lados de la frontera pirenaica. Existen similitudes visibles, como puede ser la existencia de una lengua hegemónica y una lengua minoritaria y el hecho de que la lengua hegemónica sea una lengua románica. También hay que tener en cuenta que a los dos lados de la frontera existe más de una lengua minoritaria y el euskera es una de ellas, que en comparación con las demás, es la más diferente según el parentesco lingüístico. Otra de las semejanzas es que las dos literaturas hegemónicas han sido un referente importante a la hora de importar autores y corrientes literarias que han contribuido al desarrollo de la literatura vasca. Sin embargo, el reconocimiento institucional de la lengua vasca parece ser una diferencia determinante en los últimos tiempos a la hora de desarrollar el campo literario en los dos territorios. Parece ser que la oficialidad de la lengua en la parte española ha contribuido a aumentar la producción en euskera, mientras que la falta de institucionalización parece ser una de las principales causas para que la producción en *Iparralde*¹ sea minoritaria y periférica.

A la realidad bilingüe o trilingüe del País Vasco, hay que sumarle la existencia de diferentes dialectos, las cuales son relativamente diferentes, lo que puede dificultar mucho la comunicación entre los hablantes². No fue hasta el año 1968 cuando se establecieron las bases de una forma estandarizada denominada *euskara batua*, la cual se basa principalmente en el dialecto central. La adopción de dicho estándar ha facilitado la comunicación entre hablantes de diferentes zonas, y también ha contribuido al desarrollo de un lenguaje literario. En lo referente a la traducción hacia el euskera, por ejemplo, Jarillot y Uribarri defienden que ha favorecido la diversidad de la misma manera en que ha desarrollado un papel importante en la homogeneización (Jarillot-Uribarri, 2011: 194). Sin embargo, también ha podido tener efectos negativos: «*il est arrivé à certains bascophones de penser que les dialectes parlés étaient du mauvais basque et que tout le monde devait parler la langue standard quel que soit le contexte*» (Jarillot-Uribarri, 2011: 194). El debate sobre el uso del euskera estandarizado o los dialectos ha sido una cuestión latente durante los últimos años y creemos que todavía sigue y seguirá dando que hablar. Lo que está claro es que los dialectos han alimentado el *euskara batua* y viceversa.

Por otra parte, deberíamos fijarnos en la relación que se establece entre el euskera y las dos lenguas hegemónicas con las que convive. La cercanía o la distancia entre ellas será un factor relevante en el intercambio cultural, así como la posición que cada una ocupe en la sociedad y la percepción que los hablantes tengan de ellas.

¹ Denominación en euskera para referirse al País Vasco francés, compuesto por las provincias de Labort, Baja Navarra y Sola. La denominación del País Vasco español en euskera es *Hegoalde*, y alberga las provincias de Bizkaia, Araba, Gipuzkoa y Navarra. Hemos considerado oportuno en este artículo adoptar dichas denominaciones al referirnos a uno u otro territorio.

² La diversidad es tal que existe una cantidad considerable de traducciones entre diferentes dialectos o entre el euskera estandar y algún dialecto. En otros tiempos, podemos encontrar varios ejemplos, como las traducciones al dialecto vizcaíno realizadas por Pedro Antonio Añibarro a principios del siglo XIX (Manterola, 2014a: 112). Hoy en día, por otra parte, las traducciones intralingüísticas se realizan sobre todo entre algún dialecto y el *euskara batua*, como por ejemplo la traducción de las pastorales suletinas, o las traducciones de LIJ entre el dialecto vizcaíno y el *euskara batua* (Manterola, 2014a: 112).

La presencia de las tres lenguas en territorio vasco hace que la traducción forme parte de la vida cotidiana de los hablantes. La traducción está presente en la administración en la CAV y en parte de Navarra, ya que toda la documentación que se produce debe estar en las dos lenguas; está presente también en los medios de comunicación, ya que la televisión autonómica vasca se divide en dos canales que emiten las mismas noticias; los hablantes se traducen a sí mismos en sus conversaciones informales en familia, entre amigos o compañeros de trabajo; etc. Aunque se trate de una actividad siempre presente en la sociedad a menudo resulta sorprendente la falta de debate o reflexión en torno a ella, ya que el hecho de observar la función desempeñada por la traducción (o la no traducción en algunos casos) nos da muchas pistas sobre el prestigio y sobre el estatus de cada una de las lenguas.

La distancia interlingüística se puede establecer a distintos niveles, como pueden ser la grafía, la fonología, la gramática, el léxico, la familiaridad o el origen de las lenguas, entre otros. No cabe duda de que el euskera y el castellano o el francés son lenguas muy diferentes si observamos el origen de las mismas, pero observando su actual uso dentro del País Vasco, veremos que la distancia existente entre ellas ha ido reduciéndose a medida que van compartiendo ámbitos geográficos, comunicacionales, sociales o administrativas. Es decir que aparte de la distancia interlingüística como tal, existen otro tipo de distancias igualmente relevantes. Este tipo de distancias no estarán tan ligadas a la estructuración o al origen de las lenguas, sino más bien a aspectos ideológicos, políticos, administrativos o sociales. Si en una sociedad se impone una lengua por encima de otra, esta última podrá ser rechazada por los hablantes por falta de prestigio o practicidad, y las diferencias sociales se multiplicarán según la lengua que se utilice en cada estrato social. La asimetría podrá incluso hacer desaparecer poco a poco la lengua más débil³. Si un autor (o el lector) se siente colonizado por la cultura hegemónica, no querrá ser traducido ni traducir en carne propia su obra a la lengua mayoritaria. En palabras de Itxaro Borda, «algunos de los autores de *Iparvalde* que escriben en euskera no quieren ser traducidos, les es imposible concebir la idea de que su obra, creada en euskera, vaya a ser leída en francés, una lengua que a través de la historia ha tenido un carácter opresor y colonialista»⁴ (Borda, 2013: 10, nuestra traducción). Quizás la escasez de traducciones de lenguas minoritarias del estado francés a la lengua central se deba a ese rechazo a ser traducido a la lengua hegemónica, aunque me temo que la cultura francesa es bastante hermética hacia las culturas minoritarias de fronteras a dentro. El conflicto social, político y administrativo entre lenguas que comparten un espacio geográfico se reflejarán a su vez en la distancia sentimental de los hablantes hacia sus lenguas. Cada uno de nosotros sentimos de distinto modo o ponemos a diferente nivel las lenguas que dominamos, y el afecto hacia cada una de ellas será moldeado por factores tan diversos como cuál es nuestra lengua materna, qué lenguas se han utilizado en casa, en cuál hemos sido escolarizados, el estatus social de cada lengua en la sociedad en la que nos hayamos criado y/o en la que vivamos, a qué edad hayamos aprendido cada lengua o el porqué de haberlas aprendido, el grado de dominio, etc. Al fin y al cabo, esa distancia sentimental estará muy ligada a la distancia social, geográfica y cultural.

³ La autora Itxaro Borda describe así su día a día: «Gran parte de la información no la recibimos en nuestra lengua materna, sino en francés o castellano. Reconozco que la mayoría de mis relaciones (al alejarnos de la pantalla, al bajar a la calle, al ir al trabajo o al cruzarme con mis familiares), a menudo las más relevantes, discurren en francés (nuestra traducción – texto original: Informazioaren zati handiak ez ditugu gure amahizkuntzan jasotzen, frantsesez edo gaztelez baizik. Pantailatik urruntzean, karrikara jaistean, lanera joatean edo nire ezpaleko kideekin gurutzatzeak eta harreman gehienak, batzutan garrantzitsuenak, frantsesez iruten ditudala aitortzen dut)» (Borda, 2013: 1).

⁴ Cita original: «[...] euskaraz idazten duten iparraldeko autore zenbaitek ez dute nahi itzuliak izan, ezinezkoa zaielako beraien lana, euskaraz asmatua, historian zehar zapaltzaile eta kolonialista joera ukan duen frantsesez irakurriko delako ideia bera».

La lengua vasca ha sido dominada tanto por el castellano en la zona vasco-española como por el francés en la zona vasco-francesa, aunque no haya sido del mismo modo y el tipo de dominación no sea del todo equiparable. Aun conociendo la realidad de sus vecinos y paisanos, los hablantes de un lado y el otro de los Pirineos no se sienten dominados al mismo nivel por las dos lenguas. Léase como ejemplo la siguiente reflexión de Itxaro Borda: «No tenemos la misma relación hacia el francés los vascos de los dos lados de la frontera. Para los de *Hegoalde* el francés es el deslumbrante lenguaje de la libertad y el pensamiento y para los de *Iparralde* el sello de una humillación sufrida en la niñez no libre de conflictos»⁵ (Borda, 2013: 3, nuestra traducción). Del mismo modo, los vascoparlantes de la zona española tienen más dificultades con el español por haber sido la lengua de dominación durante toda la época del franquismo mientras que el francés les ofrecía en aquella época la apertura y la modernidad que no podían encontrar en la cultura española. Borda reconoce que ella personalmente no tiene ninguna relación conflictiva con el castellano y que al hablar en ese idioma no tiene la sensación de estar traicionando la causa⁶ (Borda, 2013: 4).

La distancia existente entre el euskera y el castellano en el País Vasco español podría llegar a ser menor en cierto modo que entre castellano y francés, ya que el compartir zona geográfica, legislación, referentes culturales, etc. la distancia cultural se minimiza. Es decir, nos parece que la distancia cultural o social reduce las diferencias en mayor medida que la cercanía lingüística. Lo mismo ocurre entre euskera y francés en *Iparralde*. Cierto es que los referentes culturales son distintos a los dos lados de la frontera y la evolución del euskera se atomiza a causa de la influencia del español y el francés, lo cual va aumentando poco a poco la distancia entre el euskera que se utiliza en *Hegoalde* y el que se usa en *Iparralde*. Yendo un paso más allá, y en términos matemáticos se podría concebir como una distancia mayor entre euskera de *Hegoalde* y euskera de *Iparralde*, que entre euskera y castellano o euskera y francés. Pero este tipo de suposiciones resultan demasiado aventuradas sin el debido estudio y sin la debida contextualización.

Por lo tanto, observando la realidad sociolingüística del País Vasco y la relación que se establece entre el euskera, el castellano y el francés, no cabe duda de que nos encontramos ante una realidad bilingüe diglósica a los dos lados de la frontera, que no llega a ser trilingüe (salvo en localidades fronterizas), teniendo en cuenta el grado de dominio de las lenguas y la utilización por parte de los hablantes.

El campo literario vasco: una realidad transfronteriza

La evolución de la literatura vasca

La literatura en euskera es una literatura minoritaria que se produce en un territorio donde también hay una producción cultural en castellano o francés. Los escritores, así como artistas de otras disciplinas como dramaturgos, pintores, cineastas entre otros, forman parte de este territorio en que sólo una cuarta parte de toda su población es bilingüe, por lo que algunos de ellos directamente nos ofrecerán su trabajo en una de las dos lenguas hegemónicas, sea el castellano al sur de los Pirineos o el francés si se trata de autores del País Vasco francés. Aquellos autores bilingües (en euskera y castellano o en euskera y francés) podrán optar por una u otra lengua, o por las dos.

⁵ Cita original: «Ez dugu frantsesarekiko harreman berdina alaina mugaren bi aldeotako euskaldunek. Hegoaldekoentzat frantsesa libertatearen eta pentsamenduaren mintzaira distiratsua da eta iparraldekoentzat ihardoki ezin gabe haur hotzean pairatu umiliatze baten zigilua».

⁶ Entiéndase, la normalización del euskera. Es decir, la traición aquí se referiría al abandono de la lengua o cultura vasca.

Antes de proceder con el tema, creemos oportuno hacer un inciso sobre el monolingüismo. Cabría señalar que hablar de autores monolingües hoy en día no nos parece del todo acertado. En este artículo hablamos de bilingüismo haciendo referencia a las lenguas vernáculas de nuestro territorio, léase euskera, francés o castellano. Pero no debemos olvidar que los hablantes también dominan otras lenguas como el inglés, *lingua franca* del actual mundo globalizado, por lo que no consideramos adecuado clasificar sistemáticamente a los no vascoparlantes como simples monolingües.

Para comprender bien la situación literaria vasca actual y su funcionamiento creemos conveniente echar la mirada atrás y observar su evolución desde sus inicios. La literatura vasca comenzó su andadura en el siglo XVI, cuando en 1545 Bernard Etxepare publicó su *Linguae Vasconum Primitiae*, primer libro impreso en euskera. Desde aquella temprana publicación, la literatura vasca ha tenido un desarrollo lento, y no ha sido hasta la segunda mitad del siglo XX cuando la producción ha comenzado a ser significativa. Entre los años 1545-1879 se publicaron un total de 587 libros en euskera, de los cuales 393 fueron reediciones. Por lo tanto, se publicaron un total de 194 títulos diferentes, y solo 101 de los cuales fueron originalmente escritos en euskera. Si centramos nuestra mirada en el siglo XX veremos que la producción se ha acelerado, en gran parte, una vez finalizada la era del franquismo. «Si entre 1876-1975, cada año se publicaba una media de 31,5 libros, en 1976-1994 ese número ascendió a 659,2. Aparte de ello, podemos ver que en 1999 se publicaron 1 523 libros»⁷ (Olaziregi, 2000: 15, nuestra traducción). Las épocas más recientes son las más productivas en lo que al número de obras publicadas se refiere. Por ejemplo, en 2011 se publicaron 2.237 libros (Torrealdei, 2012: 15).

Observando la producción por territorios, nos daremos cuenta de que fue en el País Vasco francés donde la literatura vasca surgió. Las provincias de Labort y Baja Navarra principalmente fueron testigo de la publicación de las primeras obras escritas en euskera, que en su mayoría estuvieron ligadas a temas religiosos. Se podría decir que en aquellos primeros siglos el centro de la literatura vasca se situaba en las provincias vasco-francesas. Más tarde, en el siglo XVIII, la tradición literaria comenzó a expandirse también a las provincias vasco-españolas y durante las siguientes décadas hubo un movimiento considerable en todo el territorio vasco. A finales del siglo XIX, por su parte, los fueros se abolieron en las provincias del País Vasco español, y en respuesta a ese ataque se produjo un gran movimiento cultural y político en defensa de la cultura y la lengua propias. En las provincias vasco-francesas también hubo un renacimiento cultural durante las décadas de los años 70-80 del siglo XIX. En los últimos años del siglo XIX y principios del XX hubo un gran movimiento en el País Vasco, principalmente en la parte española, el cual se vio paralizado a causa de la dictadura franquista en las provincias españolas y por la segunda guerra mundial al norte de los Pirineos.

Tras la guerra civil, la literatura vasca vivió un periodo de dificultades y no fue hasta los primeros años de la década de 1960 cuando la producción comenzó a aumentar poco a poco. Sin embargo, no fue hasta la instauración de la democracia cuando la producción ha comenzado a aumentar y se ha podido diseñar un sistema cultural y literario estable. Hoy por hoy, podríamos decir que el centro del sistema literario vasco se encuentra en *Hegoalde* y que la producción realizada en el País Vasco francés es periférica, lo cual se debe a la falta de institucionalización de la lengua vasca.

Tomando en consideración todo lo expuesto, concluimos que la división política de la literatura escrita no ha favorecido el desarrollo de la literatura, ya que ha sido muy diferente a los dos lados de la frontera. Como hemos visto más arriba, la falta de institucionalización de la lengua tampoco ha favorecido la producción.

⁷ Cita original: «1876-1975 bitartean, urtean 31,5 liburu argitaratzen bazen, 1976-1994 bitartean, kopuru hori 659,2 liburura igo zen. Horretaz gain, 1999an, 1.523 liburu argitaratu zirela ikus dezakegu».

¿Un único sistema o dividido en dos partes?

Como apunta Apalategi, la literatura universal está compuesta por los sistemas literarios nacionales y por definición todo sistema literario nacional se centra en la producción literaria de su nación (Apalategi, 2005: 1). El polisistema literario, a su vez, se estructura alrededor de uno o varios centros, situándose sus periferias en un segundo plano, y del mismo modo lo hacen también las literaturas nacionales, cada uno en su escala. Es decir, los sistemas literarios nacionales se focalizan alrededor de una capital literaria y dicha estructuración suele responder a la imagen de una relación de poder: algunos autores constituyen los centros legítimos mientras que los demás se sitúan en una posición dominada (Apalategi, 2005: 2). Se podría decir que el sistema literario siempre es un terreno en que los diferentes componentes están en lucha, sería algo así como un campo de batalla para obtener legitimidad literaria o «naturalidad» (Apalategi, 2005: 2). La literatura vasca ha conocido diferentes centros y periferias a través de su historia. Desde sus inicios en el siglo XVI y en los siguientes la provincia de Labort y la zona vasco-francesa en general fue más activa en el ámbito cultural. «*Mais dès le XVIII^e siècle le Pays basque français perd sa position prédominante dans la production littéraire et dans l'activité traductrice liée au basque, en raison des politiques centralisatrices imposées par les gouvernements postrévolutionnaires*» (Jarillot-Uribarri, 2011: 196). La conciencia literaria comienza a desarrollarse realmente a finales del siglo XIX y comienzos del XX, que es cuando se inicia la estructuración del sistema literario actual. Es entonces cuando la zona vasco-española comienza a hacerse lugar como centro literario. En la actualidad, la literatura vasca se estructura alrededor del *euskara batua*, creado en el año 1968, partiendo principalmente del dialecto guipuzcoano y el navarro-labortano. La lucha entre dialectos siempre ha estado presente en la estandarización de la lengua y la estructuración de la literatura, lo cual refleja el anhelo de hacerse con el poder. Aunque la producción literaria fuera más fructífera en los siglos XVI y XVII en Labort, hoy en día, el centro literario vasco se sitúa al sur de los pirineos, más concretamente en San Sebastián, que al fin y al cabo es donde se concentra mayor porcentaje de vascoparlantes. En San Sebastián y en la provincia de Gipuzkoa es donde se estableció principalmente la industria editorial y donde hoy por hoy sigue habiendo un número considerable de editoriales, y también es donde hay más escritores y lectores en euskera. La producción literaria en otros territorios es más limitada y en algunos lugares casi inexistente. Cabría señalar que la producción en dialectos periféricos como pueden ser el vizcaíno, el labortano o el suletino tienen en ocasiones dificultades para acceder al mercado central, aunque también puede ocurrir que su lector meta sea únicamente el lector en dichos dialectos.

En la actualidad la producción en el País Vasco francés es bastante reducida. Se podría decir que existen unos 300 posibles compradores o lectores y un total de 40 autores (Etxezaharreta, 2001: 663). Como acabamos de mencionar, la industria editorial se sitúa principalmente al sur de los Pirineos y en *Iparralde* existen muy pocas editoriales que publiquen en euskera: «La mayoría de las publicaciones en lengua vasca se publican en la actualidad de la mano de las editoriales de Bayona Gatzuzain y Maiatz»⁸ (Etxezaharreta, 2001: 663, nuestra traducción). Más allá de la producción, también hay una clara distinción entre los géneros literarios que se publican, ya que al norte de los Pirineos se publica un número considerable de textos ligados a la oralidad, como pueden ser el teatro, las pastorales o la poesía, mientras que la narrativa y la literatura infantil y juvenil son los géneros dominantes en la zona vasco-española. Otra clara muestra de la centralidad del País Vasco español en el sistema literario vasco es la cuestión de los premios. En palabras de Etxezaharreta ha habido una amplia participación de autores vasco-franceses en certámenes literarios de *Hegoalde* como Xalbador, Irun, Azkue o Ciudad de San Sebastián (Etxezaharreta, 2001: 663). El

⁸ Cita original: «Euskarazko argitalpen gehienak gaur Gatzuzain eta Maiatz Baionako argitaletxeen esku dira».

Premio Euskadi de literatura también ha sido concedido a autores de *Iparralde* en un par de ocasiones: a Itxaro Borda en 2002 por *100% Basque*⁹ y a Ur Apalategi en 2011 por *Fikzioaren izterrak*.

Pero la verdad es que la división no es tan clara ni rotunda, y los autores no se limitan a publicar en su entorno más cercano. Hay autores de *Iparralde* que publican en *Hegoalde*¹⁰. El ejemplo más conocido sería el de la autora Itxaro Borda, que a pesar de haber comenzado su carrera literaria ligada a revistas de *Iparralde* ha publicado muchos de sus libros al sur de los Pirineos. También es el caso de Ur Apalategi, quien ha publicado sus dos novelas y la recopilación de relatos que le dio el Premio Euskadi en diferentes editoriales de *Hegoalde*. La direccionalidad opuesta no es tan habitual, a causa de la escasa actividad editorial que existe en el País Vasco francés. Un ejemplo reciente sería el libro de poesía *Gorren dantzalekua* de Aritz Mutiozabal publicado por la editorial Maiatz en 2013. Aunque sea inusual que un autor de *Hegoalde* publique su obra en una editorial vasco-francesa, no debe extrañarnos de que haya sido precisamente una obra poética dado el carácter marginal del género dentro de la producción literaria vasca actual.

Aunque hoy por hoy siga habiendo escritores que escriben su obra en dialectos periféricos que va destinada a ese público específico¹¹, la verdad es que la producción literaria vasca suele tener como objetivo un público más global, y para ello no tienen por qué publicarse necesariamente en *euskara batua*. Hay autores que optan por utilizar su dialecto, aunque se dirijan aun público general¹². Por ejemplo, las pastorales se publican con frecuencia en dialecto suletino junto con su traducción al euskera estandarizado, francés y español. Más allá del ámbito literario, la producción cultural en dialectos periféricos también suele incorporar su traducción al *euskara batua* cuando se trata del soporte audiovisual. Por ejemplo, es habitual que las intervenciones o las entrevistas de hablantes de dialectos que pueden ser dificultosos para el público general incorporen subtítulos en *euskara batua* en programas de televisión como telediarios o magazines. En el caso de las pastorales suletinas que emite la televisión vasca, la representación por parte de los actores suele ser en dialecto, y la televisión incorpora subtítulos para que los hablantes de otros dialectos no tengan problemas de comprensión. En

⁹ Apalategi (2005: 8) plantea la siguiente pregunta sobre el premio otorgado a Borda: «¿Cómo explicar que se haya concedido el premio Euskadi a Itxaro Borda (un premio no es, por lo general, algo que el centro otorga al centro, no es por definición una autocelebración)?» (nuestra traducción – texto original : “Nola esplikatu duela bi urteko Itxaro Bordaren Euskadi saria (saria ez al da, eskuarki, guneak guneari ematen dion zerbait, ez al da definizioz autozelebrazio bat)?»). La respuesta que aporta el investigador es una buena reflexión sobre el funcionamiento de un sistema literario: «(...) aunque parezca paradójico, el centro siempre necesita a su lado (o en una esquina, mejor dicho) la presencia de la periferia. En contra de lo que se cree, las periferias no estorban al centro. Por el contrario, para que el centro sea y siga siendo central tiene que ser el centro de algo, por lo que le es necesario mantener la periferia a su alrededor (“mantener” en todos los sentidos de la palabra: financiar, perpetuar)» (nuestra traducción de «[...] paradoxikoa badirudi ere, guneak beti behar du bere ondoan (edo bazterrean, hobeto esateko) periferien presentzia. Periferiek ez diote, uste denaren aurka, guneari enbarazu egiten. Aitzitik, guneak gune izateko eta izaten segitzeko zerbaiten gune izan behar du eta horaz, ezinbestekoa zaio bere inguruan periferia bat mantentzea (“mantendu” hitzaren zentzu guztietan: finantzatu, iraunarazi)».

¹⁰ «Por otra parte, una gran parte de los libros de *Iparralde* se publican en editoriales del País Vasco español, tanto varios libros de Itxaro Borda en la editorial de Zarauz Susa, como el libro publicado este año por Emile Larre en Auspoa, en Tolosa, o el trabajo sobre proverbios de Eneko Bidegain publicado por Elkarlanean, de San Sebastián» (nuestra traducción de: «Bestalde Iparraldeko liburuen parte aski haundia hego Euskal Herriko argitaletxeek plazaratzen dute, nola Itxaro Bordaren hainbat liburu Zarautzeko Susa, aurtien plazaratu Emile Larreren liburua Auspoan, Tolosan, edo Eneko Bidegainen esareei buruzko lana Donostiako Elkarlaneanen») (Etxezaharreta, 2001: 663).

¹¹ Un ejemplo lo compondrían las obras de literatura infantil y juvenil destinados al lector vizcaíno, ya que en ocasiones son publicaciones paralelas a sus correspondientes versiones en euskera estandarizado.

¹² Por poner unos pocos ejemplos, Itxaro Borda ha publicado varias obras en dialecto suletino y navarro-labortano, que han sido publicadas por Susa, una editorial que se sitúa en el centro del sistema. Por otra parte, numerosos autores vizcaínos escriben sus obras en su propio dialecto, como pueden ser Miren Agur Meabe o Edorta Jimenez, entre otros.

este caso, la representación en sí está destinada al público suletino en especial, pero su retransmisión televisiva tiene como objetivo todos los espectadores vasco-parlantes. Por su parte, la primera película filmada íntegramente en dialecto suletino (*Xora*, 2012) también se distribuyó por toda la geografía vasca con subtítulos en euskera estándar.

El debate sobre la lucha entre los dialectos o los dialectos y el *euskara batua* ha estado siempre presente en la literatura vasca. En opinión de Apalategi, el funcionamiento de un sistema o sub-sistema que esté constituido por un centro y varias periferias es bastante complicado (2005: 4). En el funcionamiento de una literatura, el centro requiere de las periferias para definirse como centro. Por ello, al establecerse un estándar basado en un dialecto concreto que se convertirá en central habrá otros en un segundo nivel o en la periferia, por lo que siempre existirá una lucha por el poder. Creemos que la clave para entender el debate de la utilización o no de los dialectos en literatura está en el público al que se dirige un autor. El escritor de un dialecto periférico puede ser de dos tipos: aquel que escribe para un público limitado a su propia zona geográfica, escribiendo en su propio dialecto, o un escritor más ambicioso que quiera dirigirse a un lectorado más amplio puede decidir escribir en *euskara batua* o en dialecto, aun sabiendo que podrá tener dificultades para acceder al mercado central¹³.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, y aun considerando que los escritores periféricos pueden decidir limitarse a sus lectores en su propio dialecto, según Lucien Etchezaharreta, la literatura de *Iparralde* de hoy en día está muy ligada a la de *Hegoalde* (Butron, 2000). Se nota una clara influencia de los autores de *Hegoalde* en los de *Iparralde*. Al fin y al cabo, la periferia siempre tiene en cuenta la producción del centro. Sin embargo, el centro no mira en la misma medida a las periferias y nos atreveríamos a decir que los autores de *Iparralde* son en general desconocidos al lector central.

¿Literatura monolingüe, bilingüe, trilingüe?

Al hablar de literatura vasca no podemos obviar que se produce en una realidad sociolingüística compleja, y su producción ha estado muy ligada al desarrollo cultural que ha tenido a su alrededor, sea en España o en Francia. «Aunque la literatura vasca esté caracterizada por haber sido escrita en euskera, la propia institución no es monolingüe» (Manterola, 2014a: 25). La presencia del español y el francés hacen que no se trate de una literatura del todo autónoma. No cabe duda de que las políticas lingüísticas y culturales de los diferentes territorios administrativos en que se divide el País Vasco influyen directamente en toda producción cultural, y que ello ha influido en la estructuración del sistema literario vasco, en la definición del centro y de las periferias. Aparte de ello, creemos también importante observar cómo se relaciona la literatura vasca con las literaturas que tiene a su alrededor, la presencia que tiene tanto en la literatura española como en la francesa. Sería relevante observar las relaciones que existen entre los autores en castellano/francés dentro del País Vasco con los autores en euskera. Por supuesto, la traducción es una actividad muy presente en un sistema minoritario como el nuestro. En el continuo trasvase cultural entre unas y otras lenguas, varios fenómenos que resultan poco usuales e incluso marginales en el intercambio entre lenguas normalizadas, en nuestro caso se convierten habituales. Sería el caso, por ejemplo, de la traducción indirecta, o la traducción inversa, así como la autotraducción. Pero, teniendo en cuenta esa estrecha relación que se establece con la literatura española o la literatura francesa, ¿hasta qué punto podríamos decir que la literatura

¹³ Apalategi (2005: 4) hace una división entre escritores centrales y periféricos. Los escritores centrales pueden ser originarios del centro o asimilados (aquellos que son periféricos pero que han hecho el esfuerzo de adecuarse a las exigencias del centro), mientras que los escritores periféricos también se dividen en dos grupos: los que tienen como único objetivo el lector periférico y los que aún no queriendo alejarse de la periferia tienen como objetivo hacerse con el público central.

vasca está fragmentada? ¿En qué medida influye la frontera entre Francia y España en nuestro sistema literario?

Aunque al hablar de literatura vasca nos refiramos a un ente concreto, un sistema que en sí funciona hasta cierto punto de manera autónoma, que está estructurada, con un centro y sus diferentes periferias, que al mismo tiempo también pueden estar divididas en otros subcentros y otras subperiferias, lo cierto es que la presencia de la frontera marcada por los Pirineos también está muy presente en la vida cotidiana de los hablantes y, por ende, de los diferentes agentes que participan en el sistema literario. Es decir, los lectores del País Vasco francés son parte integrante, desde la periferia, del sistema literario francés. Reciben su formación en el sistema francés y tienen acceso a la cultura de Francia. Lo mismo ocurre con el español en el caso de los habitantes del País Vasco español. Por lo tanto, al tratarse de lectores biculturales y biliterarios, si es que dichas denominaciones proceden, podemos decir que las referencias recibidas por unos y otros no son iguales, por lo que es muy probable que existan diferencias entre unos y otros. Dicha diferencia también estará presente cuando un autor bilingüe quiera acceder al mercado en su otra lengua. Al autor de *Hegoalde* le resultará más fácil y natural acceder al mercado español, mientras que escritores de *Iparralde* tendrán más a mano el mercado francés.

Observemos ahora qué ocurre cuando un autor de *Hegoalde* publica una obra en francés y, al contrario, lo que sucede cuando un autor de *Iparralde* accede al mercado en español. Al acceder al mercado francés el autor vasco-español tendrá dos opciones: por una parte, hacerlo a través de una traducción directa desde su obra original en euskera. Estas traducciones suelen estar impulsadas desde dentro del País Vasco y muchas veces también suelen ser publicadas dentro del territorio, como es el caso del libro de Hasier Etxeberria *La ballade d'Inessa*, publicado por la editorial Quai rouge en 2005 y traducido por Fermin Arkotxa¹⁴. Por otra parte, varias obras han sido traducidas gracias a la mediación del castellano. El éxito recibido en el sistema español es lo que ha impulsado en estos casos la traducción y la publicación francesa. Esta vía ha sido habitual en el caso de Atxaga, pero también ha habido casos como la recopilación de libros infantiles de Mariasun Landa *Les secrets d'Iholdi* (2009) o el galardonado *Bilbao-New York-Bilbao* de Kirmen Uribe publicado en 2012 por Gallimard. La traducción al español de autores de *Iparralde* también ha dado sus frutos, aunque al haber menos autores de prestigio hoy en día no existen tantos ejemplos. Se podrían mencionar varias obras de Itxaro Borda, como la galardonada *%100 Basque*, traducida por Bego Montorio; *Septentrio* de Aurelia Arkotxa, vertida al castellano por Elisabete Tolaretxipi y Arantzazu Fernández; o *Las relaciones imperfectas* de Ur Apalategi, traducida al castellano de la mano de Xabier Makazaga.

Nos parece que en cierta medida el camino hacia una u otra lengua es diferente para los autores y los lectores vascos a diferentes lados de la frontera, que la sensación de salir hacia el exterior se siente de diferentes modos. Es decir, para alguien del País Vasco español, traducir su obra al español puede resultar un paso «natural», tanto como traducirse al francés para alguien del País Vasco francés. En sí, puede que no se denomine como exportación. De hecho, las fronteras administrativas están muy presentes en la terminología que se usa. Pero si un escritor vasco-español publica su obra en francés, parecerá haber ido un paso más allá, ya que no se sienten las dos lenguas al mismo nivel. Es decir, en cierto modo la traducción al castellano puede ser un paso interno, en comparación a exportar la obra propia al francés. El sentimiento hacia una lengua u otra es diferente a los dos lados de la frontera. Dicho lo cual, cabe recordar las palabras de Itxaro Borda: «En el País Vasco francés, por lo menos, muchos

¹⁴ Entre este tipo de traducciones directas uno podría pensar que cabe la posibilidad de que pudiese haber autotraducciones, pero al analizar el Catálogo de literatura vasca traducida no se ha identificado ninguna. Por lo que concluimos que, de momento, ningún autor ha optado por traducir su obra a la otra lengua hegemónica, y no existen autotraductores en dos direcciones.

escritores de primer nivel no quieren que sus obras sean vertidas al francés. Tal y como he mencionado antes verían con mejores ojos la traducción al castellano, ya que la relación hacia esa lengua no ha sido considerada tan conflictiva (nuestra traducción)»¹⁵ (Borda, 2013: 13). En esas palabras se nota cierta confrontación entre las dos lenguas. Parece que no haya problemas cuando no existen conflictos afectivos. Tal y como hemos anotado más arriba, la distancia sentimental hacia una u otra lengua diverge hacia los dos lados de la frontera.

El fenómeno de la autotraducción en contexto vasco

Una vez observado el panorama de la literatura vasca actual no nos debería extrañar que la traducción hacia otras lenguas se realice principalmente teniendo como principal foco meta la literatura española. Como bien hemos demostrado en trabajos anteriores (Manterola 2011, 2013, 2014a y 2014b) la literatura vasca es dependiente de la literatura española y se sitúa en cierto modo en su periferia. Casi la mitad de las traducciones hacia otras lenguas tienen como lengua meta el español, mientras que sólo un 4,25% se traduce al francés (Manterola, 2014b: 183).

Tomando como referencia los datos recogidos en el Catálogo de literatura vasca traducida¹⁶, en trabajos anteriores hemos subrayado que existen contadas autotraducciones al francés frente al número cada vez más amplio de autotraducciones al castellano. Entre los autores contemporáneos sólo hemos encontrado los casos de Itxaro Borda y Aurelia Arkotxa como autotraductoras al francés, mientras que el número de autotraductores al castellano supera los 60 (Manterola, 2011: 123). Creemos que la explicación más lógica de dicha disparidad reside en la diferencia de número de autores a los dos lados de la frontera, y no tanto en la falta de interés por parte de los autores del País Vasco francés por acceder al mercado hegemónico más cercano. Tal y como dice Apalategi, son pocos los autores de *Ipparalde* que han conseguido situarse en una posición digna dentro del sistema literario vasco (Apalategi, 2005: 10), por lo que pocos son quienes han obtenido un cierto prestigio en el sistema central. A ello se le debería de sumar la falta de apertura de la cultura francesa para recibir traducciones de las literaturas regionales del hexágono. Según Itxaro Borda, las lenguas presentadas como minoritarias (*minoritaires*, *moniriséés*, *moneures*) se ven como ancladas en una infancia de habilidad limitada. Al fin y al cabo, lo que se traduce [al francés] son leyendas, cuentos y textos costumbristas y muy pocos textos contemporáneos llegan a verse al francés (Borda, 2013: 9). La permeabilidad del sistema español hacia la producción de sus lenguas minoritarias y la predisposición francesa no parecen estar al mismo nivel. Hemos querido hacer una pequeña comparativa para ilustrar esta suposición. Hemos contabilizado los datos ofrecidos por el Index Translationum: por una parte, hemos contabilizado las traducciones del/al vasco, catalán y gallego al/del castellano y, por otra parte, hemos hecho la misma comparación entre el francés y el euskera, el occitano y el bretón. He aquí los datos:

Eu>es	623	Es>eu	1377	Eu>fr	58	Fr>eu	535
Cat>es	5528	Es>cat	3759	Bret>fr	151	Fr>bret	227
Gal>es	790	Es>gal	824	Okz>fr	438	Fr>okz	163

Sabemos que cada una de las lenguas no tiene el mismo número de hablantes y tampoco la producción literaria es comparable, y somos conscientes de que el Index Translationum no es

¹⁵ Cita original: «Ipparaldean bederen lehen mailako idazle anitzek ez dute nahi beraien lanak frantsesera pasatuak izan daitezzen. Jadanik erran dudan bezala beharbada gaztelera izulpena begi hobea izango lukete, hizkuntza horrekiko lotura ez delako hemendik kontsideratu eta hain konfliktiboa».

¹⁶ Disponible en la siguiente dirección: <http://www.ehu.es/ehg/eli/>.

un catálogo del todo completo y exhaustivo, pero los datos obtenidos pueden darnos una primera idea. Comparando los datos del trasvase al y del español, vemos que se traduce más del castellano al euskera y al gallego, mientras que la proporcionalidad es a la inversa en el caso del catalán. Sucede algo parecido en el caso del francés: hay más traducciones del francés al euskera y al bretón que a la inversa, mientras que del occitano al francés ha habido una producción considerable. Lo interesante de los datos presentados en la tabla anterior es comparar la producción del euskera al francés/castellano y del francés/castellano al euskera: los datos muestran que existe un mayor intercambio con el español, lo cual pone de manifiesto que la relación hacia ese idioma es más estrecha que la existente hacia el francés.

Tal y como hemos mencionado más arriba, los autores son cada vez más multilingües, y aparte de dominar el euskera y el español (o el francés), también son conocedores del inglés o el francés (o español) u otras lenguas en muchos casos. Podríamos decir que el bilingüismo o multilingüismo es una característica de la literatura vasca que ha estado presente a lo largo de toda su historia. Muchos de los clásicos vascos han solido publicarse en euskera y francés o euskera y castellano¹⁷. Pero aparte de obras bilingües, las monografías que se publican en euskera se traducen con frecuencia en un corto periodo de tiempo al castellano, véanse los ejemplos mencionados en Manterola 2014b. Aparte de los casos recogidos en dicho artículo, hoy por hoy siguen sumándose más traducciones, como la del libro *Nevadako egunak*, de Bernardo Atxaga, publicado en diciembre de 2013 en euskera, cuya versión en castellano (*Días de Nevada*) realizada por el autor en colaboración con Asun Garikano llegó en abril de 2014.

Por otra parte, cada vez se introducen más citas, personajes, fragmentos que mencionan la cuestión de la (auto)traducción en las obras de ficción, lo cual puede ser el reflejo de una cada vez mayor preocupación por parte de los autores vascos, o también puede deberse a que la vía exterior esté cada vez más presente en el mismo sistema. Hoy por hoy, el intercambio literario y la traducción exterior es una actividad habitual para los autores vascos. A continuación mencionaremos varios ejemplos de esa presencia de la (auto)traducción en literatura. Uno de los personajes principales de la novela *Martutene* (2012) de Ramon Saizarbitoria, por ejemplo, es escritor y su mujer traductora, la cual está traduciendo la obra de su marido al castellano. También se menciona expresamente que dicho escritor rechaza la opción de la autotraducción¹⁸. También se menciona la cuestión de la traducción en la novela *El hijo del acordeonista* de Atxaga (2003), donde el personaje principal escribe varios cuentos que serán traducidos por su mujer. Itxaro Borda (2013: 11) menciona otros dos casos: el del relato «Bernardo et Ramon» de Ur Apalategi (2011), donde se muestra la problemática de las posibles vías de exportación y el del cuento titulado «Itzulpengintza» (Traducción) de Iban Zaldúa (2012), que demuestra de manera irónica cómo la autotraducción y las posteriores

¹⁷ La mayoría de géneros recogidos en obras bilingües son marginales dentro de la literatura vasca actual, que serían la poesía o recopilaciones de leyendas, canciones y proverbios populares. Existe una gran diferencia entre la producción en euskera y francés (19 obras) en comparación con las más numerosas publicaciones en euskera y castellano (92). Por otra parte, también existen un puñado de obras trilingües en francés, euskera y castellano, la mayoría de las cuales publicadas dentro del País Vasco. Entre los consultados hay pastorales y obras teatrales, así como libros de poesía. Cabe resaltar el carácter marginal de dichos géneros en la literatura vasca hegemónica actual, aunque no debemos olvidar que esos géneros son más centrales en la literatura del País Vasco francés.

¹⁸ He aquí el fragmento: «Respecto a la cuestión que a menudo suele plantearse de por qué no se traduce él mismo, Martín suele aducir su experiencia con un par de cuentos. La tarea le resultó trabajosa y aburrida y poco creativa y, en la medida en que su condición de autor se lo permitía, se traicionaba continuamente y, de hecho, se alejaba tanto del original eludiendo dificultades o por la posibilidad de mejorar la novela ya publicada en euskera que, a partir de un momento determinado, el resultado era una recreación, más interesante quizá que la versión original, pero en ningún caso la versión original. Y él tenía tareas más creativas a las que entregarse. Eso le dijo cuando le convenció de que aceptase la propuesta. Él era un escritor, un escritor de mierda posiblemente, pero escritor al fin y al cabo, y no un traductor» (Saizarbitoria 2013: 110).

traducciones a otras lenguas acaban modificando totalmente el texto en el constante intento de mejorar el original. Estos son solo algunos ejemplos de la presencia cada vez mayor de la preocupación en torno a la (auto)traducción en la narrativa vasca, reflejo de la labor que desempeña dentro del sistema.

Por lo que se refiere a la naturaleza de las autotraducciones, deberíamos referirnos a la asimetría existente entre la lengua de partida y las lenguas de llegada. Al tratarse de una lengua minoritaria que comparte terreno con el castellano o el francés, dependiendo del territorio, cabe subrayar que esas lenguas no se sitúan al mismo nivel. Por ello, tal y como planteábamos en trabajos anteriores al analizar la obra de Atxaga, mencionábamos que «es evidente que habrá de tenerse en cuenta la realidad sistémica compleja de partida para entender lo que sucede a nivel textual» (Manterola, 2014a: 247), ya que las modificaciones que se marcan en la obra de llegada realizada por parte del mismo autor se deberán observar en su contexto.

Al tratarse de autores por lo menos bilingües, que podríamos clasificar como biculturales, normalmente se esfuerzan por ofrecer su obra a un nuevo lector. Como siente en carne propia la lucha o el roce entre las dos culturas, y como siente la dinamicidad de su propia obra (al fin y al cabo, qué es el texto autotraducido, si no una reedición del original, una renovación, una nueva lectura, una actualización, más allá de una traducción), no es raro encontrar modificaciones en el trasvase. Por ejemplo, y observando simplemente la macroestructura, en la traducción al castellano de *Katu jendea* de Eider Rodríguez un relato del original no ha sido traducido al castellano y, en cambio, existen dos relatos más en la traducción (Manterola, 2014b: 192). Por otra parte, en la autotraducción en colaboración del último libro de Atxaga (*Días de Nevada*), la versión española tiene tres piezas menos, y en su lugar se han introducido otras dos piezas finales, que se han debido al cambio de lector meta (Ibargutxi, 2014: 50). En lo que se refiere a autotraducciones al francés, Dolharé defiende que Aurelia Arkotxa sintió que no existía obra acabada cuando tuvo que realizar la autotraducción de *Septentrion*, cinco años más tarde de haber publicado el original en euskera, que los libros quedan siempre inacabados y que no se puede dar respuesta firme a las preguntas existenciales (Dolharé, 2008: 36). Por su parte, la autora Itxaro Borda defiende que la traducción es una vía de investigación de la propia escritura, y describe así su experiencia autotraductora en el caso del libro *%100 Basque*:

Me resultaba difícil mantenerme lo más cerca posible de la versión en euskera, ya que en ocasiones sentía el deseo de alargar una frase y en otras de acortar una idea o eliminarla del todo, creía que si lo dejaba del mismo modo el lector francés no entendería nada. Los juegos de palabras fueron un problema. La mayoría de las veces los cambié de sitio y en algún que otro caso los eliminé completamente. (Borda, 2013: 14, nuestra traducción)¹⁹

En este caso también hubo cambios en la macroestructura, ya que la autora añadió un capítulo más a la versión francesa. Tal y como reconoce ella, se trataría más de una traducción-adaptación más que de una traducción directa.

La tendencia a quedarse aferrado al original o el deseo de reescribir la obra para un nuevo público son la respuesta que un autor da al hecho de tener que enfrentarse a su propia obra. Los sentimientos que la actividad autotraductora produce en un autor pueden ser muy confusos: por una parte, podría equipararse a un premio, que le hará enorgullecerse de haber

¹⁹ Cita original: «Euskarazko bertsioari ahalik hurbilen geratzea neke zitzaidan, batzuetan perpausa emendatzeko gutizia nuelako, besteetan ideia laburtzekoa edo erabat kentzekoa, uste nuelako elaberria frantsesez irakurriko zuenak ez zuela berean utziz ezer ulertuko. Hitz jokoak halaber arazo suertatu zitzaizkidan. Lekuz aldatu nituen gehienetan eta bakarretan arras ezabatu.»

sido capaz de verter la obra propia a otro idioma y ver que funciona, que tiene éxito; por otra parte, también entrará en juego la parte conflictiva, el verse incapaz de llegar al resultado deseado, a verse enzarzado entre dos versiones y dos lenguas tan propias y tan contrapuestas. Las experiencias de los diferentes autores pueden ser muy ilustrativas, y al final del proceso algunos autores llegarán a sentir una sensación de reconciliación. He aquí como ejemplo el caso de Itxaro Borda: «Con la excusa de que sirviera como versión puente para pasar hacia otras lenguas he de reconocer que fue el resultado de una fuerte crisis interior político-cultural» (nuestra traducción)²⁰ (Borda, 2013: 13). No hay que olvidar que la relación que cada autor tenga hacia sus propias lenguas marcarán de algún modo las sensaciones que le produzca la actividad autotraductora. Borda reconoce que la autotraducción le produjo una cierta reconciliación, que le sirvió para superar la negación hacia el francés. Algo parecido menciona la autora Eider Rodríguez de su experiencia autotraductora hacia el español:

[...] tengo dos lenguas, dos lenguas que conviven como pueden en mi interior, dos lenguas que se pelean en el exterior. Desde esta realidad miro al mundo. Lo hago como podría hacerlo desde cualquier otro lugar, solo que a veces la sensación es un poco distinta que si escribiese desde el castellano, pues el euskera es una lengua moribunda. Es cuestión de décadas, un siglo quizás, que esta lengua quede arrasada para siempre, en gran medida, por mi otra lengua, el castellano. Es una sensación cuando menos inquietante llevar a ambas dentro de mí, dos lenguas que habitualmente no se dirigen la palabra la una a la otra, las dos mías, llegadas a mí por diferentes caminos, y diferentes razones. La autotraducción me ha servido para que ambas lenguas se unan, se froten y se revuelquen, en un pasto creado por mí, en mi lengua literaria, el euskera. Me entusiasma la experiencia, porque se da una especie de reconciliación sentimental, un encuentro inolvidable entre las dos enemigas íntimas. La una deja de espiar a la otra, y la otra deja de ningunear a la una. Dicen que la traducción tiene que guardar la voz del original, pero yo no sé cuál de las dos es el original; dicen que se tienen que parecer, que no se puede traicionar a la original. En este caso, yo me tengo que parecer a mí misma, lo cual no siempre es fácil, ya que... qué duro es ser siempre una misma. (Otegi, 2013: 66).

Al fin y al cabo, recordemos que al tratarse de autoras bilingües, existe una conversación interior constante entre las dos lenguas, entre el francés y el euskera en el caso de Itxaro Borda y entre castellano y euskera en el caso de Eider Rodríguez. Y como el francés o el castellano también son sus lenguas, la autotraducción les ha ofrecido la oportunidad de recuperar una parte de sí mismas.

Está claro que cuando un autor vasco toma la decisión de autotraducirse, se sitúa en ambos sistemas y, quiera o no, se presenta en los dos sistemas como autor genuino. Como autor de las dos versiones está perfectamente legitimado, además, de introducir las modificaciones que le parezcan oportunas, ya que en muchos casos se deberán a exigencias de un nuevo público meta. Tal y como hemos mencionado antes, hay que situar la actividad autotraductora en su contexto dentro del polisistema literario para así comprender lo que sucede a nivel textual. Detrás de la decisión individual existe con frecuencia el deseo de la autosuperación, de probar a realizar una nueva versión del texto. Pero lejos de ser sólo una decisión individual, en el caso de las lenguas y literaturas diglósicas se convierte en una cuestión más global, debido a que «la literatura española tiende a adueñarse de las obras de literaturas periféricas que aparecen autotraducidas al castellano» (Dasilva, 2009: 146).

La función que desempeña la traducción hacia otras lenguas también es algo a tener en cuenta a la hora de valorar las relaciones interlingüísticas, ya que la traducción ha sido

²⁰ Cita original: «Beste hizkuntza batzuetara pasatzeko zubi-lanaren aitzakiaz eta barne-krisia politiko-kulturala bortitz baten emaitza zela aitortzekoa dut Con la excusa de que sirviera como versión puente para pasar hacia otras lenguas he de reconocer que fue el resultado de una fuerte crisis interior político-cultural.»

considerada como algo positivo. He aquí una reflexión de Borda sobre la función que desempeña la traducción:

Aparte de posturas políticas contrarias, también existe la creencia en nuestro entorno de que la traducción es un premio que se le concede a la calidad del escritor. Del mismo modo que decimos me han dado un premio solemos decir que me han traducido el libro. El tono positivo de la frase demuestra que no hemos participado en esa decisión, que todo ha sido producto del deseo de alguien que no conocemos. Entonces, cuando uno traduce su propia obra en esas condiciones puede ser un signo del escaso éxito a nivel de mercado y la escasa aceptación por parte de los aficionados a la literatura de su entorno. (Borda, 2013: 13, nuestra traducción)²¹

Por medio de esas palabras se deduce que más allá de la función de la traducción, también cambia la función que desempeña la autotraducción, la cual se vería infravalorada en comparación a la traducción alógrafa. Sin embargo, no debemos olvidar que la autotraducción es en ocasiones la única vía de poder llegar a un nuevo público, casi el único modo de ver la obra propia vertida a otra lengua.

La traducción de la lengua minoritaria a la lengua hegemónica, sea el francés o el castellano, le brinda la oportunidad a un autor no sólo de exportar su obra a otras culturas o a la cultura hegemónica del país en que vive sino también de acercarse a sus vecinos, aquellos que viviendo en su mismo entorno y compartiendo en cierto modo su propia cultura no son capaces de leer en euskera. La (auto)traducción en este caso cumpliría con una función integradora²² y contribuiría a la cohesión social dentro de nuestro territorio. *«Il est aussi important de considérer que le public cible de la plupart des traductions du basque est la partie hispanophone de cette même communauté et que, par conséquent, ce type d'activité de traduction planifiée, «stratégique» peut stimuler la cohésion de cette communauté»* (Jarillot & Uribarri, 2011: 194-5). Además, servirían como trampolín para darse a conocer en otras culturas, ya que las traducciones al español (o al francés) podrían servir como versión fuente para otras lenguas.

Como se ha observado en el análisis del catálogo de literatura vasca traducida (Manterola, 2014a), la vía más común para acceder a otras lenguas pasa con frecuencia a través del sistema literario español. Con ello, en cierto modo, se ha ofrecido una imagen de la cultura vasca como parte integrante del sistema español y, por consiguiente, los autores vascos se catalogan como periféricos dentro del sistema central español²³. De esa manera, la imagen que

²¹ Cita original: «Itzulpena, aurkako postura politikoaz bestalde idazlearen kalitateari ematen zaion saria delako ustea bada gure artean. Saria eman didate azaltzen dugun maneran nobela itzuli didate ahozkatzeko ohitura dugu. Aditzaren harilkatze pasiboak frogatzen du ez dugula gure borondaterik sartu afera horretan, ezagutzen ez den norbaiten nahikundeak duela guztia eragin. Baldintza horietan orduan batek bere lana itzultzen duenean merkatu mailako arrakasta eta inguruko literaturazaleen oneritzi eskasaren seinalea jo dezake».

²² «Del mismo modo me parece subrayable concluir que la traducción al francés es la única vía para acceder a nuestros trabajos para muchos vascos no vasco parlantes. Cuando se traduce en esas condiciones, en lugar de excluirlos o dejarlos de lado, se les invita a integrarse en nuestra cultura» (nuestra traducción de: «Azpimarragarria zait berdinki ondorioztatzea frantseseratzuz euskaldun ez euskaradun frankorentzat itzulpena dela gure lanetara iristeko bide bakarra. Baldintza horietan itzultzen delarik, euskara ardatz jendartearen zati erdaldunak kanporatzeko eta baztertzeko partez, gure kulturaren zurunbiloetan integratzera gondidatzen dira») (Borda, 2013: 16).

²³ En las siguientes palabras de Apalategi, vemos cómo Atxaga ha sido clasificado como autor periférico en el sistema español: «Atxaga es un autor regional en cierto modo dentro del sistema literario español, es decir periférico, y siempre tiene que justificar su decisión de escribir en euskera. Siempre se ha leído a Atxaga (en el estado español) como un escritor que escribe sobre el País Vasco, y no solo como escritor que escribe sobre el mundo o la condición humana (nuestra traducción de: «Atxaga, Espainiar literatur sistemaren barnean autore erregionala da neurri batean, hortaz periferikoa eta beti justifikatu behar izaten du euskaraz idazteko aukera. Beti irakurri da Atxaga (espainiar estatuan) Euskal Herriaren berri ematen duen idazle modura, eta ez soilik munduaren berri edo giza-kondizioaren berri ematen duen idazle modura») (Apalategi, 2015: 2).

se ha difundido en el exterior es de una cultura minoritaria, rural y tradicional, eliminando o ignorando los matices que pueda haber al no mostrar la complejidad que existe en su interior, aunque es cierto que con frecuencia puede ser complicado mostrar todos los elementos que una obra literaria recoja dada su carga cultural.

Conclusiones

Este artículo ha pretendido ofrecer una mirada detallada sobre la realidad de la literatura vasca, observando su producción a los dos lados de la frontera marcada por los Pirineos. De este modo, hemos querido dejar constancia de que la literatura vasca tiene múltiples voces, y de que es un sistema estructurado como cualquier otro sistema literario nacional, con su centro y sus periferias. Lo particular es que al tratarse de una literatura que surge en un entorno multilingüe y de diferente naturaleza según el territorio, se observa que la presencia del castellano y el francés son muy relevantes en la producción cultural y existe un trasvase continuo.

Como hemos observado la distancia lingüística no tiene por qué coincidir con la distancia interliteraria, ya que los sistemas literarios no están del todo divididos, o no son totalmente autónomos, ya que a veces comparten ámbito geográfico y herencia cultural. Por ello, en ocasiones esa división no coincide con la distancia que puede existir entre dos lenguas hegemónicas (español y francés, por ejemplo). La distancia entre las lenguas o las literaturas viene marcada por factores diversos (sociales, geográficos, sentimentales, etc.).

A pesar de tratarse de un sistema literario que se sitúa entre España y Francia, la traducción hacia el español es bastante más notoria que la que se realiza al francés, dado que el foco central de la literatura vasca se sitúa en la parte sur del País Vasco. En cierta medida el concepto de transnacionalidad está presente, aunque a veces parezca que son dos realidades totalmente diferentes, que la frontera ejerce su poder.

Repetimos, pues, una vez más que el trasvase hacia el sistema español es mucho más notorio y que existe una mayor recepción de autotraducciones en castellano en comparación al francés. Por supuesto, ese hecho es consecuencia directa de que el foco central de la literatura vasca se sitúe hoy en día en *Hegoalde*, y que sea natural dar el primer paso a la lengua hegemónica más cercana. Pero, en general, también hay que subrayar que la disposición del sistema español hacia la literatura vasca no es comparable con la impermeabilidad del sistema francés: en castellano se publican muchas (auto)traducciones desde sus lenguas minoritarias, mientras que en Francia es más difícil acceder al mercado central desde las literaturas regionales.

Como en todo estudio descriptivo y comparativo, en este caso también se nos han quedado varias cuestiones en el tintero. Creemos que sería interesante seguir analizando la recepción de las autotraducciones en las dos culturas y ver en qué medida cumplen una función pareja en las culturas meta. También nos gustaría conocer hasta qué punto se solicita a los autores de las dos partes del País Vasco que se responsabilicen de la traducción de su propia obra. También sería interesante seguir observando en el futuro la evolución de las relaciones interliterarias entre los tres sistemas aquí analizados, debido a la dinamicidad del intercambio entre ellas. Queda abierto el camino para seguir ahondando en un campo literario que nos ofrece una amplia casuística traductora.

Bibliografía

- APALATEGI, U., 2005, «Iparraldeko azken aldiko literatura euskal literatur sistemaren argitan (eta vice versa)», *Lapurdum*, 10, pp. 1-13. <http://lapurdum.revues.org/32#text> (Fecha de última consulta: 10-11-2014).
- APALATEGI, U., 2012, «Rossetti's Obsession by Ramon Saizarbitoria: on the seduction of minority literary fields», *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, pp. 1-20.
- BORDA, I., 2013, «Etxetik etxera itzuliz», Conferencia inédita ofrecida en los cursos de verano organizados por UEU en Bayona.
- BUTRON, A., 2000 «Maiatzekin hasi zen bideak, 20 urteren buruan jarraitzen du, biziak beti aitzina bultzatzen gaituelako», *Euskonews & media* 90, 2000 / 9 / 8-15. <http://www.euskonews.com/0090zkb/elkar9001eu.html> (Fecha de última consulta: 28-04-2014).
- DOLHARE, K., 2008, «Septentrioz Septentrio. Aurelia Arkotxaren bi libururen irakurketa bat», *Uztaro* 64, pp. 35-52.
- DOLHARE-ÇALDUMBIDE, K., 2013, «L'autotraduction dans l'œuvre polyphonique d'Itxaro Borda», in Christian Lagarde, Helena Tanqueiro (eds.), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, pp. 93-99.
- ETXEZAHARRETA, L., 2001, «Euskarazko literatura Iparraldean XXI. mende atarian», in XV Congreso de Estudios Vascos: Euskal zientzia eta kultura, eta sare telematikoak, pp. 661-666.
- IBARGUTXI, F., 2014, «La impresión de que en Nevada había algo inquietante era genuina, era cierta», in El diario vasco, 11-04-2014, pp. 50-51.
- JARILLOT RODAL, C., URIBARRI ZENEKORTA, I., 2011, «Politiques de la traduction dans un environnement multilingue: le cas basque», in Ève de Dampierre, Anne-Laure Metzger, Vèrane Partensky, Isabelle Poulin (éd.), *Traductions et partages: que pensons-nous devoir transmettre ?*, Ouvrage issu du XXXVII^e Congrès de la SFLGC (Société Internationale de Littérature Comparée), pp. 190-198.
- MANTEROLA, E., 2011, «La autotraducción en la literatura vasca», in Xosé Manuel Dasilva, Helena Tanqueiro (eds.), *Aproximaciones a la autotraducción*, pp. 111-140.
- MANTEROLA, E., 2013, «Escribir y (auto)traducir en un sistema literario diglósico: la obra de Bernardo Atxaga», in Christian Lagarde, Helena Tanqueiro (eds.), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, pp. 62-67.
- MANTEROLA, E., 2014a, *La literatura vasca traducida*, Berna, Peter Lang.
- MANTEROLA, E., 2014b, «Una mirada hacia la traducción literaria del euskera al castellano», *Hermeneus* 16, pp. 177-208.
- OLAZIREGI, M.J., 2000, *Euskal eleberriaren historia: Santiago Onaindia ikerketa beka 1999*, Bilbao, Labayru ikastegia.
- OTEGI, I., 2013, «Pizti jendea: katuak, itzultzaileak eta idazleak», *Senex* 44, pp. 61-77. <http://www.eizie.org/Argitalpenak/Katujendea/piztiarioa.pdf> [Consulta 2014-04-23].
- SAIZARBITORIA, R., 2013, *Martutene*. Trad. Madalen Saizarbitoria. San Sebastián, Erein.
- TORREALDAI, J.M., «Euskal liburugintza 2011», *Jakin* 192, pp. 9-49.

L'AUTOTRADUCTION COMME RÉSISTANCE AUX IDÉOLOGIES ALIÉNANTES ET VOIE VERS LA PAIX : L'EXEMPLE DE L'ŒUVRE D'ITXARO BORDA AU PAYS BASQUE NORD (*IPARRALDE*)

Katixa Dolharé-Çaldumbide
Université de Bordeaux – Montaigne

« Oh ! Ami, pendant que vous y êtes, pourquoi ne pas partir de deux principes à la fois ? » Stéphane Mallarmé¹

Introduction : le contexte social et politique de la littérature d'*Iparralde*

Le Pays basque est un territoire de 20 500 km², comptant environ 3 millions d'habitants. Il est partagé entre deux États, la France et l'Espagne, et divisé en trois entités inégalement reconnues d'un point de vue politique et administratif : du côté espagnol, le Pays basque est divisé en deux communautés autonomes, la Communauté Autonome d'Euskadi (trois provinces, Guipuscoa, Biscaye et Alava, représentant 35 % du territoire et 72 % de la population) et la Navarre (qui constitue une province à elle seule, représentant plus de 50 % du territoire et 19 % de la population) ; du côté français, le Pays basque s'étend sur la moitié ouest du département des Pyrénées-Atlantiques (avec 3 provinces qui n'ont qu'une existence symbolique, le Labourd, la Basse-Navarre et la Soule, représentant 15 % du territoire et 9 % de la population). C'est cette zone du Pays basque de France ou Pays basque nord (*Iparralde* en langue basque), qui n'a eu d'autre statut administratif que celui de *pays* Pays basque jusqu'à la disparition en 2010, au niveau national, de ce type de contractualisation entre État, département et région, qui constituera le cadre géographique principal de cet article.

Définissons en préambule d'une part le contexte linguistique et d'autre part le contexte sociopolitique actuel dans ce Pays basque nord. Le contexte linguistique est plutôt connu : le Pays basque dans son ensemble se trouve dans une situation diglossique d'autant plus remarquable que la langue parlée dans cette région de l'Europe n'a pas, d'après les hypothèses les plus consensuelles, la même origine linguistique que les langues indo-

¹ Ce mot célèbre de Mallarmé fut rapporté par Jean Royère au début du XX^{ème} siècle, dans un ouvrage rendant hommage au « Maître » : « Georges Clémenceau se montrait aux mardis de la rue de Rome et ne craignait pas d'y prendre la parole – ce qui était assez inusité. – Un jour, – nous apprend M. Léon Treich – il lança : 'Moi, d'abord, je pars toujours d'un principe !...', sur quoi le Maître [Stéphane Mallarmé], avec un énigmatique sourire, d'interrompre : 'Oh ! Ami, pendant que vous y êtes, pourquoi ne pas partir de deux principes à la fois ?' » (Royère, 1931 : 187).

européennes voisines (langues majoritaires comme le castillan et le français, ou d'autres langues minoritaires comme l'occitan gascon, le galicien, l'aragonais). La pratique de cette langue basque est très disparate sur le territoire Pays basque, en particulier du fait des politiques étatiques et/ou régionales très différentes d'une zone à l'autre. Nous nous intéresserons ici au seul Pays basque nord : sur l'ensemble de ses habitants, on recense 22 % de bascophones. La zone côtière Bayonne-Anglet-Biarritz – la plus densément peuplée et la plus attractive – est la moins bascophone, et plus l'on avance vers l'intérieur des terres – c'est-à-dire vers les zones les plus rurales, les moins densément peuplées et les moins attractives –, plus on trouve une forte concentration de bascophones. Soulignons au passage un décalage paradoxal : dans la zone côtière très urbanisée et cosmopolite, la transmission et la pratique de la langue basque ont fortement diminué, surtout depuis l'après-guerre, mais on observe un important phénomène de prise de conscience de cette situation de la part d'une large partie de la population, le développement récent d'une image valorisée et moderne de la langue, et de remarquables efforts de réappropriation ; au contraire, la transmission et la pratique du basque ont bien perduré dans l'intérieur du pays, mais la langue souffre encore d'une image sociale dévalorisée et passéiste, qui fait craindre une chute des statistiques dans cette zone d'ici 10 ou 15 ans. La transmission et la pratique du basque sont donc très fragiles partout – on observe dans l'ensemble une baisse de 7,3 % du nombre de bascophones depuis 1991² –, et la langue est plus que jamais menacée de disparition – le seuil de viabilité d'une langue est fixé par l'UNESCO à 30 % de jeunes locuteurs au sein d'une population donnée, seuil qui n'est pas atteint dans le cas du Pays basque nord³ –, malgré les efforts constants d'un milieu associatif extrêmement dynamique depuis une cinquantaine d'années, la conscientisation de plus en plus prégnante au sein de la société de la nécessité de sauvegarder un patrimoine linguistique et culturel millénaire, et la politique linguistique active menée par l'Office Public de la Langue Basque, Groupement d'Intérêt Public créé en 2004 qui contribue à valoriser l'image de la langue basque et à la promouvoir tant dans le milieu scolaire que dans les espaces familial et public.

Le contexte sociopolitique de ce Pays basque nord fut caractérisé jusqu'au début des années 2000 par un militantisme politiquement très idéologisé et par les manifestations violentes du groupe armé *Iparretarrak* (littéralement « les *Etarra* – membres d'ETA – du nord »), apparu dans les années 70 et disparu en 2000 (Bidegain, 2007) ; ce contexte est actuellement marqué par une nouvelle effervescence sans doute moins connue. Soulignons d'abord la création en décembre 2002 à la chambre de Commerce et d'Industrie de Bayonne de la plateforme citoyenne *Batera* (« ensemble »). Sa charte a été signée par 110 associations, syndicats et mouvements représentant une large partie de la société civile du Pays basque nord. Ce document est articulé autour de 4 objectifs, dont le dénominateur commun est la notion de proximité : co-officialisation de la langue basque, création d'une collectivité territoriale à statut particulier (comme en Corse depuis 1991 et bientôt en Alsace), d'une chambre d'agriculture et d'une université de plein exercice. L'utilisation exclusive de moyens pacifiques, et la recherche systématique du consensus le plus large possible sont également des caractéristiques indissociables de la philosophie de *Batera*.

À cette plateforme citoyenne aux revendications principalement sociales a fait écho la naissance d'un autre mouvement citoyen en 2010, aux ambitions plus politiques, *Bake Bidea* (« chemin vers la paix »). Il s'agit d'un collectif représentant divers secteurs de la vie sociale,

² Cinquième enquête sociolinguistique, Gouvernement basque/Office Public de la Langue Basque, 2011. Consultable sur le site de l'Office Public de la Langue Basque : www.mintzaira.fr.

³ « Selon l'*Atlas des langues en péril dans le monde* publié par l'Unesco en 2014, à part le corse, toutes les langues minorisées de l'hexagone risquent de disparaître. Un des critères retenus par l'UNESCO pour décider qu'une langue est en danger est que moins de 30 % des jeunes ne la parlent. C'est le cas du basque en France » (Coyos, 2014).

politique, syndicale et associative du Pays basque nord et créant des espaces de réflexion autour de la nécessité d'une résolution démocratique, politique et intégrale du conflit, avec la participation de tous les acteurs. Ce mouvement est soutenu par un très large spectre de la société basque et par la plupart des partis politiques. La naissance de ce collectif citoyen – dont l'équivalent existe au Pays basque sud, sous le nom de Lokarri (« lien ») – s'inscrit dans la continuité d'avancées historiques menées par des experts internationaux en résolution de conflits (création d'un Groupe International de Contact en 2011, conférence internationale pour la paix à Aiete le 17 octobre 2011 à Saint-Sébastien ; mise en place d'une Commission Internationale de Vérification contribuant à la vérification du cessez-le-feu annoncé par l'ETA le 20 octobre 2011 ; tenue de cinq forums citoyens entre 2012 et 2014). Dans ce contexte, et partant des principes que la résolution du conflit appartient à toute la société civile et qu'une paix juste et durable dépend de la participation de tous, le groupe Bake Bidea s'est progressivement élargi et tend aujourd'hui à représenter toutes les sphères de la société civile⁴.

Ces grands mouvements citoyens, qui se développent en parallèle des démarches plus proprement politiques, et que les médias à diffusion nationale – comme les États – semblent ignorer malgré leur importance historique flagrante, témoignent d'un engouement certain de la société civile pour la construction d'une paix saine et durable, ainsi que pour une société basque plus démocratique et plus juste, à partir de principes consensuels. Pourtant, de manière étonnante, la littérature en basque d'*Iparralde*, non seulement n'a pas anticipé ces aspirations, mais est encore en décalage, comme en arrière de son temps, par rapport à ces avancées sociopolitiques. En effet, la plupart des ouvrages publiés ces dernières années (tous genres confondus), s'inscrivent dans la continuité de ce qui s'écrivait déjà dans les années 60 et 70 : ils sont teintés de la même idée romantique du nationalisme et de l'action militante, ou se tournent vers des sujets de types régionaliste et rural (souvenirs d'enfance, réflexions sur le passé social et politique du territoire, etc.). Il existe pourtant des maisons d'édition actives et demandeuses, au vu des changements profonds qui s'opèrent en ce moment dans la société basque, et donc de l'apparition d'un lectorat potentiellement nouveau, de littérature qui rompe avec ces traditions. On peut expliquer cette situation paradoxale de plusieurs manières : par le fait que la plupart des écrivains en basque d'*Iparralde* font partie de ces générations des années 60-70 ; par la réduction constante du nombre de bascophones – donc d'écrivains – dans les générations suivantes ; par un appauvrissement de la qualité de la langue et donc des aptitudes littéraires chez les jeunes ; par la faible promotion de la littérature en général et basque en particulier dans les différentes étapes de la scolarité, de l'école à l'université – dans les sections non spécifiquement littéraires –, y compris dans le système immersif et dans la filière universitaire d'Études Basques ; par l'impossibilité pour les jeunes de mener de front vie de famille, défis imposés par le monde du travail, militantisme social et politique, et littérature ; ou encore par le caractère relativement récent des mouvements sociopolitiques évoqués. Il nous semble cependant qu'il existe des raisons moins avouables à cet état de fait, qui tiennent aux crispations idéologiques encore vivaces des milieux basques militants, potentiellement aliénantes pour les individus, qui interdisent plus ou moins consciemment aux écrivains en langue basque toute autocritique constructive audacieuse, toute dénonciation de tabous qui risqueraient de desservir « la cause », toute ouverture aux « ennemis ». Ainsi, la plupart des ouvrages écrits d'*Iparralde* en langue basque sont encore plus ou moins inféodés aux doctrines *abertzale*⁵ (ou à une certaine interprétation de ces doctrines). Ils sont donc

⁴ Pour une analyse plus précise du contexte sociopolitique actuel au Pays basque, nous renvoyons à l'ouvrage de Jean-Pierre Massias, *Faire la paix au Pays basque* (Massias, 2011).

⁵ Ce mot, qui signifie « patriote », est un terme problématique dans la mesure où il désigne au sens large toutes les personnes revendiquant leur identité basque d'une manière ou d'une autre, et au sens strict toute personne politiquement engagée en faveur d'une reconnaissance territoriale du Pays basque.

souvent écrits dans un état d'esprit de défiance par rapport à la langue et à la culture françaises, ou plutôt dans un état d'esprit de défiance par rapport aux idées d'inégalités sociales et d'asservissement politique véhiculées par une certaine représentation de la langue et de la culture françaises, dans un contexte fortement conflictuel.

Que représente en effet la langue française pour nombre d'écrivains et de penseurs basques d'*Iparralde* ? Elle est d'une part perçue comme l'instrument d'une oppression révoltante de la part du colonisateur jacobin, dont les idées universalistes cacheraient une volonté démesurée de domination. D'autre part, elle serait le support d'une « grande » littérature qui n'éprouve que mépris pour les littératures dites « régionales ». De fait, il est à remarquer que très peu de livres en langue basque écrits par des auteurs d'*Iparralde* sont traduits en français, si ce n'est des livres pour enfants. À ce propos, l'écrivaine Itxaro Borda note que, de manière générale, les écrivains en langues régionales sont souvent traduits en français une fois morts, comme s'ils n'avaient pas droit à être reconnus comme grands écrivains de leur vivant uniquement parce que leur langue d'expression n'est pas le français ou une autre langue « majeure » :

Peu d'écrits contemporains en ces langues sont traduits en français. Lorsque c'est le cas, l'écrivain est décédé, comme le géant Bernart Manciet, cette voix occitane des Landes, qui nous quitta en 2005. Le chercheur Guy Latry et le poète Jacques Roubaud joignirent leurs efforts pour publier une version bilingue consistante dans la collection Poésie-Gallimard en 2010. On dirait qu'un bon écrivain régional est un écrivain mort, comme un Amérindien héroïque ! (nous traduisons toutes les citations en basque de cet article) (Borda, 2013b)⁶

Ou alors, dans le cas de la langue basque, il semblerait que, si l'on adhère aux analyses d'Ibai Atutxa (Atutxa, 2012) et d'Ur Apalategi (Apalategi, 2013), pour pouvoir être traduit chez Gallimard, il faille écrire un ouvrage comme *Bilbao-New York-Bilbao* de Kirmen Uribe (Uribe, 2008 et 2012), ouvrage qui, pour des raisons mercantilistes, sacrifierait l'autonomie artistique chèrement acquise de la littérature basque, allant même jusqu'à renier l'histoire moderne de cette littérature, la présentant de manière rétrograde, selon une vision romantique totalement passéiste, comme un témoignage ethnographique.

Dans ce contexte, de manière logique, les auteurs d'*Iparralde* écrivant en langue basque refusent *a priori* toute traduction de leur production en français, voulant signifier par là que la langue et la littérature basques, bien que considérées comme « mineures » dans l'économie des langues et de la littérature universelle, bien que méprisées par le monde éditorial français en général, bien que souvent identifiées à l'expression de classes sociales laborieuses et peu instruites – « On juge les langues selon les personnes qui les utilisent », écrit Itxaro Borda (Borda, 2013b)⁷ –, ont une valeur égale, voire sentimentalement supérieure à la langue et à la culture « majeures » voisines, considérées comme des instruments d'asservissement de la part d'une nation « ennemie ». C'est ce que fait remarquer Itxaro Borda :

[...] certains auteurs d'Iparralde qui écrivent en basque ne veulent pas être traduits, car il leur est impossible de soutenir l'idée même que leur travail, créé en basque, serait lu dans la langue française qui a joué dans l'Histoire un rôle oppresseur et colonisateur [...] peut-être qu'ils verraient une traduction en espagnol d'un meilleur œil, dans la

⁶ « Hizkuntza hauetariko idatzi garaikide gutxi pasatzen da frantsesera. Itzultzen denean idazlea zendua da, hala nola 2005ean gure artetik joan zen Landetako okzitandar ahotsa genuen Bernart Manciet erraldoia. *Poésie-Gallimard* atalean Guy Latry ikerlaria eta Jacques Roubaud poeta uztartu ziren argitalpen elebidun mamitsuaren plazaratzeko 2010ean. Ematen du eskualde hizkuntzetako idazle ona idazle hila dela, amerindio heroikoa bezala! ».

⁷ « Hizkuntzak nork erabiltzen dituenaren arabera epaitzen dira ».

mesure où l'on n'a pas encore considéré le lien avec cette langue comme étant aussi conflictuel. (ibid.)⁸

Ces mêmes auteurs d'*Iparralde* acceptent sans difficulté d'être traduits en anglais, en espagnol, et dans toute autre langue, étant donné qu'ils ne les identifient pas – peut-être à tort ! – à des instruments offensifs contre la société basque.

De la même façon, certains auteurs basques du Sud sont réticents à être traduits en espagnol, alors que la publication de leurs textes en français ne leur pose pas de problème.

En effet nous n'avons pas la même relation au français des deux côtés de la frontière. Pour les Basques du Sud, le français est la langue brillante de la liberté et de la pensée et pour ceux du Nord, le sceau de l'humiliation subie dans la froideur de l'enfance, sans possibilité de résistance. (ibid.)⁹

Par conséquent, au fond, tant que les relations entre les langues basque, française et espagnole seront plus ou moins consciemment identifiées à des inégalités de classes sociales et/ou au conflit politique entre d'une part le Pays basque et d'autre part la France et l'Espagne, il ne pourra y avoir de production plurilingue de la part des auteurs basques, en particulier en *Iparralde*. Dans ce contexte, l'œuvre détonante de l'écrivaine Itxaro Borda, et en particulier son travail d'autotraduction, apparaissent comme tout à fait avant-gardistes. C'est ce que nous allons tenter de démontrer ici.

Présentation d'Itxaro Borda et de son œuvre

Itxaro Borda, née en 1959, est une auteure basque prolifique dont l'œuvre et tout à fait singulière. Cette écrivaine, qui s'adonne à l'écriture depuis son enfance, maîtrise plusieurs langues : en plus du basque, du français, de l'allemand, du grec, du catalan, de l'espagnol et de l'anglais, elle lit en italien, portugais, occitan gascon. Elle s'exprime dans ses textes principalement en basque et exerce son style dans différents domaines : poésie (par ailleurs genre majeur dans la littérature basque), roman (en particulier roman policier avec la détective Amaia Etxepeldoï), nouvelle, récit ; elle est aussi l'auteure de textes de chansons, de billets d'humeurs et de contributions diverses insérés dans des revues, magazines et journaux du Pays basque, notamment dans la revue littéraire *Maiatz* (qu'elle a cofondée en 1981 avec Lucien Etxezaharreta) et dans le quotidien *Berria*. En 2002, le prix Euskadi décerné par la Communauté Autonome d'Euskadi consacre le récit *%100 Basque* (Borda, 2001b), signe d'une certaine reconnaissance sociale du travail littéraire d'Itxaro Borda.

Disons rapidement que le style de cette dernière se caractérise de manière extrêmement originale par une très grande maîtrise des différents dialectes basques, d'où dans les textes un foisonnement lexical impressionnant et une grande richesse syntaxique. En profondeur, l'œuvre d'Itxaro Borda est innervée par un pluriculturalisme et un plurilinguisme assumés, tout à fait atypiques dans le champ littéraire basque. Ainsi, dès les titres et à l'intérieur de ses ouvrages en basque, Itxaro Borda insère très souvent des expressions ou des phrases en français, en anglais, en espagnol ou en allemand ; elle a également publié des récits uniquement en français : nous pouvons citer notamment *Manex, berger des étoiles* (Borda,

⁸ « [...] euskaraz idazten duten iparraldeko autore zenbaitek ez dute nahi itzuliak izan, ezinezkoa zaielako beraien lana, euskaraz asmatua, historian zehar zapaltzaile eta kolonialista joera ukan duen frantsesez irakurriko delako ideia bera [...] beharbada gazteleraizko itzulpena begi hobegoz ikusiko lukete, hizkuntza horrekiko lotura ez delako hemendik kontsideratu eta hain konfliktiboa ».

⁹ « Ez dugu frantsesarekiko harreman berdina alaina mugaren bi aldeotako euskaldunek. Hegoaldekoentzat frantsesa libertatearen eta pentsamenduaren mintzaira distiratsua da eta iparraldekoentzat ihardoki ezin gabe haur hotzean pairatu umiliatze baten zigilua ».

2004) et *Placerville* (Borda, 2005). Itxaro Borda est aussi traductrice : après la traduction du français au basque d'un ouvrage de Marc Légasse sous le titre *Infante batendako pabana* (Légasse, 1987), elle a par exemple récemment traduit du basque au français les chapitres sur Juan Maria Lekuona, Bitoriano Gandiaga, Gabriel Aresti, Xabier Lete et Bernardo Atxaga dans l'anthologie quadrilingue *Ahotsa, hitzak, hizkuntzak (Voix, mots, langues)* publiée par *Euskaltzaindia*, l'Académie de la Langue Basque (Euskaltzaindia, 2010) ; par ailleurs, elle a traduit de l'allemand au basque *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht : *Kaukasiar kreazko borobila* (Brecht, 2006) ; ou encore, du français au basque, des poèmes de Mahmoud Darwich (traductions parues dans le numéro 48 de la revue *Maiatz*). Enfin, et c'est ce qui nous intéressera ici, il faut souligner qu'Itxaro Borda s'exerce depuis quelques années à l'autotraduction du basque au français, tant en poésie que dans les genres romanesque et narratif. Citons un recueil de nouvelles policières mettant en scène la détective Amaia Etxepoldo intitulé *Entre les loups cruels* (Borda, 2001a), le récit *%100 Basque* (publié d'abord en basque chez Susa, en 2001, puis en français en 2003), et trois livres de poèmes : *Ogella line* (Borda, 2009), qui a donné lieu à la publication d'un CD, *Ogella line* (Borda, 2011) ; *Hautsak errautsak bezain* (Borda, 2002) ; *Gu(haur) arrotz(ak)-À n(o)us-mêmes étrange(r)s*, livre avec CD écrit en collaboration avec David De Souza et produit avec Les Productions de l'Orchestre Maigre en 2013. Ajoutons qu'aucun ouvrage en basque d'Itxaro Borda n'a été traduit en français par un autre traducteur qu'elle-même – alors qu'elle le souhaiterait pour ses romans¹⁰. Deux ont été traduits en espagnol : *Urtemuga lehoraren kronika* (Borda, 1989a), traduit sous le titre *Allegro ma non troppo* par Bego Montorio (Borda, 1989b), et *%100 Basque*, traduit également par Bego Montorio en 2012. Par ailleurs, Itxaro Borda est à présent reconnue en dehors du Pays basque, puisqu'elle a par exemple récemment été invitée à résidence pendant deux mois à Wiesbaden, de septembre à octobre 2011, et qu'elle a animé une table ronde, « Il Testo Infinito », au dernier salon du livre de Modène, en Italie, en février 2014.

De manière paradoxale, au vu du nombre de publications d'Itxaro Borda et de la reconnaissance de son statut d'écrivaine en dehors du Pays basque, la production de cette auteure n'a rien d'« emblématique » par rapport à l'ensemble de la littérature basque, en particulier d'*Iparralde*¹¹. D'emblée, cette écriture se place en situation-limite, en situation de marginalité : marginalité dans la mesure où la langue d'écriture d'Itxaro Borda propose un modèle de basque unifié différent de la langue standardisée que met en place depuis quarante ans l'Académie de la Langue Basque (*Euskaltzaindia*) ; marginalité d'Itxaro Borda elle-même par rapport aux autres écrivains en langue basque : femme et habitante du Pays basque de France, elle revendique son emploi à la Poste comme un travail alimentaire qui la maintient au contact du réel et se situe en périphérie des cercles littéraires académiques qui vivent en cercle clos, où dominant les hommes, les universitaires et les écrivains du Pays basque d'Espagne ; marginalité des prises de position de l'auteure par rapport au conformisme propre à la collectivité basque : elle fustige l'étroitesse, la pauvreté et l'uniformisation de la culture basque telle qu'elle est promue par les militants idéologiques *abertzale* et par les acteurs de la vie culturelle basque ; marginalité de la voix poétique, toujours en recherche d'identité, dans ses livres de poèmes ; enfin, marginalité des personnages narratifs et romanesques d'Itxaro Borda, en perpétuelle recherche identitaire (identité nationale, linguistique, politique, sociale et sexuelle), rejetant les valeurs traditionnelles de famille et de travail, refusant de choisir un camp idéologique (politique, économique, religieux), et toujours situés dans un entre-deux (ils sont bilingues, se sentent appartenir à deux cultures, sont bisexuels, par exemple) ; marginalité enfin au sein de la littérature en basque d'*Iparralde*, car elle est la seule à s'autotraduire en français. C'est d'ailleurs dans la mesure où cette singularité constitue la

¹⁰ Entretien avec l'auteure (avril 2014).

¹¹ C'est ce que suggère pourtant l'introduction éditoriale du livre poétique *Ogella line* (Borda, 2009).

cristallisation de toutes les autres formes de marginalités évoquées que nous nous y intéressons ici.

C'est en effet à partir du moment où Itxaro Borda a décidé de s'autotraduire en français que son travail littéraire est parvenu à sa pleine maturité, gagnant en cohérence et en profondeur de vue. Revenant sur l'évolution de son œuvre au cours d'une communication déjà citée donnée dans le cadre de l'Université d'été du Pays basque/*Udako Euskal Unibertsitatea*, le 7 juillet 2013, Itxaro Borda avoue que, jusqu'au début des années 2000, elle adhérait à l'esprit général des écrivains en langue basque d'*Iparralde* : elle se refusait en particulier à toute traduction en français, considérant comme ses pairs cette dernière langue comme un instrument d'humiliation sociale imposé par une culture asservissante, pourtant honteusement intégré par une large partie de la population basque. Cette prise de position trouvait ses racines dans l'enfance de l'auteure : ne sachant parler que basque avant d'aller à l'école, elle subit l'enseignement du français selon des méthodes moralement violentes, refoula plusieurs années sa langue maternelle afin de répondre aux injonctions de ses professeurs, avant de se la réapproprier par un effort d'apprentissage.

Je suis une écrivaine qui faillit perdre sa langue maternelle. Jusqu'à l'anniversaire de mes six ans nous parlions en basque à la maison. Dès l'entrée à l'école française commença le lavage de cerveau linguistique. À douze printemps, je ne faisais plus que comprendre mes parents, ma famille et mes voisins. C'est dans ce français appris de force ex nihilo que j'écrivis mes premiers poèmes. Et s'il n'y avait pas eu le fort lien à la culture basque du frère de ma mère qui vivait quelque part à Paris, je ne serais probablement jamais revenue au basque. [...] Je me réappropriai le basque avec les pauvres moyens de cette époque-là, un peu sauvagement et avec un travail insatiable sans logique. Cette caractéristique de self made basque est à la racine des nombreux barbarismes et erreurs de mon style. [...] Déjà à mon époque les enseignants avaient abandonné les sanctions physiques, mais le mépris et le rabaissement moraux étaient forts. C'était une situation de guerre coloniale et très violente à faire subir à des enfants de six ou sept ans. (Borda, 2013)¹²

La reprise en main de la langue basque s'accompagna bien plus tard, pour Itxaro Borda, d'un engagement militant, notamment dans le milieu scolaire immersif (système des *ikastola* géré par l'association Seaska).

Cependant, au début des années 2000, Itxaro Borda vécut une véritable crise existentielle : elle se détacha peu à peu des idées *abertzale*, se montra de plus en plus dure et désespérée face à ce qu'elle appelle l'esprit « totalitaire » des milieux militants¹³ – désespoir qui donna lieu au récit *%100 Basque* –, et finit par être renvoyée de Seaska dont elle était la présidente : c'est alors la pratique de l'autotraduction qui lui ouvrit de nouvelles perspectives et la conduisit vers une certaine libération, qu'elle appelle elle-même « *coming out* »¹⁴, voire une certaine plénitude.

¹² « Bere ama-hizkuntza galtzear egon den idazlea naiz. Sei urteak ospatu nitueneraino euskaraz ari ginen etxean. Frantses eskolan sartu orduko hasi zen buruaren garbiketa linguistikoa. Hamabi bedatsetan ulertzen baino ez nituen gurasoak, sendikoak eta auzoak. Hutsetik eta bortitz ikasten genuen frantsesez izkiriatu nituen nire lehen olerkiak. Eta nonbait, Parisen bizi zen amaren anaiaren euskal kulturarekiko lotura indartsua izan ez baldin bazen, ez nintzen sekula menturaz euskaralat itzuliko. [...] Garai hartako baliabide apurrekin euskara berreskuratu nuen, piska bat salbaiki eta logikarik gabeko langintza falangatsuz. Nire idatz moldearen akats eta arrozkeria ugari oinarrian dago *self made basque* izaera hori. [...] Nire belaunaldirako zegoeneko gaztigu fisikoak utziak zituzten irakasleek baina apaleste eta gutxieste moralak azkarrak ziren. Gerra egoera koloniala zen eta seipazazpi urteko haurrei jasanarazteko egiazki biolentoa ».

¹³ Entretien avec l'auteure (avril 2014).

¹⁴ Ibid.

L'autotraduction : réponse à une crise existentielle individuelle et collective

Voici le récit que fait Itxaro Borda de la manière dont la crise existentielle qu'elle traversa au début des années 2000 la mena, grâce à l'autotraduction, à une réappropriation pacifiée de la langue française, et à l'acceptation du bilinguisme qui l'habite :

À l'aube du troisième millénaire, je commençai à accepter de traduire en français certains de mes écrits, en particulier des poèmes. Je prétextai un travail intermédiaire permettant de passer à d'autres langues, mais je dois avouer que ce fut le résultat d'une violente crise politico-culturelle intérieure. J'en étais arrivée à croire que je n'étais pas capable d'écrire en français [...] Sans doute était-il idéologiquement mal vu pour nous, enfants de ploucs et bascophones naturels, de parler et de publier des textes en français dans le monde basque ! Je ressens à présent cet interdit subliminal du français qui constituait une partie intime de ma/notre culture comme une mutilation et un long reniement. Par la suite, quand je me mis à traduire, je réappris à écrire en français, je me réappropriai les mots, sentant en plus que je me réappropriais mon être. (Borda, 2013b)¹⁵

C'est donc bien un nouveau sens existentiel qui se révéla à l'auteure. Ce travail d'autotraduction lui permit de creuser en elle, d'effectuer un travail d'« archéologie » intérieure : « Je me suis sentie comme une archéologue » (Urkiza, 2006 : 312)¹⁶. Itxaro Borda réinvestit ainsi de manière concrète une métaphore chère aux écrivains modernes et contemporains, celle de la fouille. Elle découvrit alors en elle, non pas, comme Mallarmé, le « Néant », le « Rien » et le « vide »¹⁷, ou, comme Rimbaud, la révélation que ses illuminations littéraires « n'existent pas »¹⁸, ou encore, comme Jean Tortel, des représentations « que l'on n'a jamais vues »¹⁹, mais au contraire la plénitude d'une richesse enfouie qui valait la peine d'être amenée au grand jour. D'abord, ce travail de fouille permit à Itxaro Borda d'adopter un recul critique qu'elle n'avait jamais eu sur sa propre écriture, et ainsi, en décortiquant sa façon d'écrire, de mieux se connaître elle-même.

En traduisant, deux choses se révélèrent clairement à moi. D'abord, à quel point mon style était hypnotique et intuitif lorsque j'écrivais en basque. Je mettais beaucoup de

¹⁵ « Hirugarren milurtearen atarian hasi nintzen nire idatzi zenbait, bereziki olerkiak, frantsesera itzultzea onartzen. Beste hizkuntza batzuetara pasatzeko zubi-lanaren aitzakiaz eta barne-krisia politiko-kulturala bortitz baten emaitza zela aitortzekoa dut. Frantsesez idazteko gai ez nintzela sinestera heldua nintzen [...] Ideologikoki agian gaizki ikusia zen guretzat, laborari petzero haur eta euskaradun naturalontzat, frantsesez mintzo eta testu ekoizten agertzea euskal munduan! Nire/gure kulturaren parterik intimoena osatzen zuen frantsesarekiko debeku subliminal hori orain mutilazio eta ukazio luze baten pare izan zela senditzen dut. Orduetik hara, itzultzen ari nintzen bitartean, frantsesez idazten ikasten nuen berriz, hitzak berreskuratzen nituen, nire izaera berreskuratzen nuela iruditzen zitzaidala gainera ».

¹⁶ « Arkeologo baten antzera sentitu naiz ».

¹⁷ Rappelons le célèbre passage de la lettre du 28 avril 1866 de Mallarmé à Henri Cazalis : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner le spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré ! / Si je vis assez longtemps ! Car l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longtemps ni avec la volupté du bien-être » (Mallarmé, 1998 : 696).

¹⁸ « Barbare », in *Illuminations* (Rimbaud, 1998 : 131).

¹⁹ Le livre poétique clé de Jean Tortel, *Les Villes Ouvertes* (Tortel, 1965), s'ouvre sur cette citation de Georg Christoph Lichtenberg : « On se représente des villes que l'on n'a jamais vues ».

temps à passer en un français compréhensible le contenu de la syntaxe condensée en basque. Il me semblait que j'avancerais dans la peau de l'archéologue se déplaçant doucement et en faisant de micro-pas, heureuse de trouver des solutions de traduction au millimètre, toujours à réfléchir, le texte me secouant la tête toute la journée après avoir transféré des mots ! Je ne déconnectais jamais. Ce fut une expérience laborieuse, elle dura des mois et elle n'acceptait pas d'autre occupation à côté. Les mécanismes de mon écriture se révélèrent à moi, mes casse-têtes littéraires, les mots chouchous que j'utilisais le plus, mes obsessions linguistiques, l'ironie incontrôlable de ma syntaxe. (Borda, 2013b)²⁰

Itxaro Borda prit ensuite conscience du multilinguisme et de la culture plurielle qui l'habite, du fait que ces caractéristiques donnent toute sa valeur à sa personnalité et un sens à son existence. Elle se mit même à l'étude d'autres langues, afin de pouvoir jouer avec elles et de trouver ainsi des réponses à ses questions existentielles.

Il est clair que la traduction est un sentier permettant la connaissance de soi-même. Surtout pour observer les manières d'écrire aveugles de l'auteur. Elle vaut également pour apprendre que la diversité linguistique est à la source de notre culture (minorisée). Je fais la liste pour mon simple plaisir : le basque est ma langue maternelle, le français est la langue d'abord imposée et plus tard acceptée, l'espagnol et l'anglais me sont des langues agréables, j'ai appris volontairement le grec, le catalan et l'allemand. Je construis un nouveau Babel en moi et grâce à ce métissage, à travers des aller-retour insaisissables, je peux réinventer ma langue maternelle. Ma façon d'écrire, en conséquence, en est influencée, dans la mesure où la traduction m'a offert la possibilité de répondre à quelques-unes de mes questions. (ibid.)²¹

Elle décida donc de renoncer à un monolinguisme artificiel imposé par une idéologie sociopolitique aliénante, eut la révélation, à travers la réception bienveillante de sa version en français de *%100 Basque*, qu'elle était bien une écrivaine de première catégorie, et se lança avec enthousiasme dans diverses aventures de traductions/d'autotraductions, d'écriture à plusieurs voix, d'écriture directement dans la langue anciennement « ennemie ». Meilleure connaissance d'elle-même, reconnaissance de la culture plurielle au fondement de la culture basque, curiosité envers d'autres idiomes, schizophrénie jubilatoire de faire dialoguer les langues – « En effet, il y a quelque chose de schizophrénique dans cette posture insupportable »²² (Borda, 2013b) –, réappropriation et réinvention de sa langue maternelle, réponses à ses questions existentielles : telles sont donc quelques conséquences pour Itxaro Borda de son acceptation de sa personnalité plurielle. Il en existe également une autre, non négligeable : l'ouverture à la diversité du monde et à la rencontre humaine et concrète de l'autre, hors des préjugés idéologiques. Finalement, ce qu'éprouve Itxaro Borda dans son

²⁰ « Itzultzen ari nintzanean bi gauza argiki jazarki zitzaizkidan. Lehenik euskaraz idazten nuenean zein neurritaraino hipnotikoa eta intuitiboa zen nire idazkera. Luze zitzaidan euskarazko perpaus trinkoaren mamia frantses ulergarri batean pausatzea. Xeheki eta mikro urratsak eginez aitzin zihoan arkeologoaren laruan nenbilala nabaritzen nuen, itzulpen aterabideak milimetroan aurkitzean pozik, hausnarrean beti, hitzak aldatzen lanetik landa, testuak egun osoan burua inarosten zidala! Ez nuen nehoiz dekonektatzen. Esperientzia nekea zen, hilabeteak iraun zuen eta saihetsean beste zereginik ez zuen onartzen. Nire idazkeraren mekanismoak azaleratu zitzaizkidan, nire tramankulu literarioak, nire hitz erabilienak eta kuttunenak, nire obesio linguistikoak, kontrolatu ez nezakeen nire perpausaren ironia ».

²¹ « Garbi dago itzulpena norberaren ezagutzeko xendra dela. Idazle baliabideitsuak ikusteko bereziki. Balio du halaber ikasteko hizkuntza aniztasuna dagoela gure kultura (minorizatu) oinarrian. Zerrenda egiten dut plazer hutsarengatik: euskara dut ama-hizkuntza, frantsesa hasieran inposatu eta beranduago onartu hizkuntza, atsegin hizkuntza gisa datozkit gaztelera eta ingelesa, nahitara ikasiak ditut greziarra, katalanera eta alemanera. Babel berria eraikitzen dut nire baitan eta nahasketa horri esker, joan-etorri uherrari batez, ama-hizkuntza berrasmatu dezaket. Idazteko era ere itxuraldatzen doakit, itzulpenak nire galdera zenbaiti erantzuteko ahala oparitu didalakoan ».

²² « Eskizofrenia zerbait bada alabaina postura jasan ezin horretan ».

expérience de la traduction est bien tout le bienfait moral et toute la richesse existentielle que procure une disposition pacifiée d'accueil à l'autre.

Lorsque l'autotraducteur transfère ses écrits dans une autre langue, il doit être dans une relation pacifiée avec cette langue. C'est mon cas. Pour beaucoup, le français est longtemps resté la langue du système politico-culturel qui méprisa des générations de citoyens, y compris la mienne, la langue des sanctions, des humiliations dès l'enfance. À cause de ce mépris, nous nous sentions méprisables, linguistiquement dominés, économiquement et socialement, dans la mesure où, par exemple, au moment de nous exprimer en public, nous sentions une sueur froide couler du front, par peur de ne pas pouvoir prononcer une simple phrase équilibrée et grammaticalement correcte. Nous nous déchirions nous-mêmes, bien sûr, la peur décuplant le manque d'assurance qui était en nous depuis tout petits. (ibid.)²³

Le fait de donner accès à la littérature en basque aux non-bascophones par l'autotraduction n'est donc pas à considérer chez Itxaro Borda comme un calcul commercial. Certes, le lectorat de l'écrivaine s'est considérablement élargi depuis qu'elle s'exerce à l'autotraduction, et ses éditeurs lui en sont reconnaissants. La version française de *%100 Basque* est épuisée depuis longtemps (il en avait été tiré 1 500 exemplaires), et de manière générale les ouvrages bilingues de l'auteure donnent une visibilité internationale inespérée au petit éditeur bayonnais Maiatz. Mais, au-delà de ces aspects commerciaux, et loin de toute idée de prostitution de la culture basque ou de soumission à un état de fait souvent qualifié de postcolonial – critiques communes dans la société basque devant certains événements festifs estivaux purement folkloriques –, il s'agit plus en profondeur chez Itxaro Borda d'une démarche de dépassement des idéologies militantes et d'ouverture à l'autre, ancien « ennemi », qui s'avère finalement l'autre universel.

La traduction est une voie vers l'autre, qui pourrait être et que l'on pourrait appeler ennemi. L'enfer c'est l'autre disait le philosophe existentialiste français Jean-Paul Sartre. En pratiquant la traduction, toute personne fait la paix avec cet ennemi qui lui ressemble. (ibid.)²⁴

Une fois avoir reconnu que la langue française en elle-même ne porte pas la responsabilité sociale et politique de ceux qui l'ont instrumentalisée dans un but de domination, Itxaro Borda peut faire la paix avec elle et entrer dans ce que Roland Pécout appelle « un *espace de partage* » (Agresti, 2000 : 30) avec les non-bascophones. L'autotraduction s'avère alors, pour Itxaro Borda, une pratique qui éprouve la possibilité du côtoiement pacifique des langues et des cultures, par-delà le narcissisme des idéologies politisées, et qui permet de partager son humanité universalisable en une expérience inédite de l'altérité et du métissage. Il s'agit là, en fin de compte, selon l'auteure, d'une disposition d'esprit d'autant plus partageable que dans le monde globalisé actuel, la plupart des individus sont polyglottes et vivent dans l'interculturalité.

²³ « Norberak bere idatziak beste hizkuntza batera itzultzeko orduan hizkuntza harekiko harremana baketzekoa du. Nire kasua da. Frantsesa luzaz geratu zen askorentzat, herritar belaunaldiak, nirea barne, apaletsi zituen egitura politiko-kulturalaren mintzaira, gatziguena, umiliatzeena, haurtzarotik alabaina. Apalestearen erruz apalak senditzen ginen, linguistikoki dominatuak, ekonomikoki eta sozialki, publikoan hitzegitear geundela demagun izerdi hotza kopetan behera lerratzen nabaritzen genuen beldur ginelako ez genekikeela perpaus orekatu eta gramatikalki zuzen soil bat harilkatzen. Traukatzen ginen noski, izuak areagotzen zuelako txikitatik geneukan barneko segurtasun eza ».

²⁴ « Itzulpena, etsaia izan eta deitu daitekeen bestearen ganako bidea da. *L'enfer c'est l'autre* zioen Jean-Paul Sartre frantses filosofo esistentzialistak. Itzulpena praktikatu, edonor, bera bezalakoa den etsai horrekin baketzen da ».

La fécondité de cet état d'esprit valorisant l'exercice de la traduction est d'ailleurs telle, que cette dernière pourrait permettre de renouveler, selon Itxaro Borda, non seulement la langue, mais la littérature basque elle-même. C'est en tout cas grâce à ce travail de transfert de textes d'autrui – pratique que l'écrivaine exerça dès sa jeunesse, en traduisant d'abord les grands poèmes classiques qu'elle étudiait en classe, et même *Le Discours de la méthode* de Descartes – qu'Itxaro Borda a trouvé assez de confiance en elle pour développer dans ses textes des sujets jusque-là tabous dans la littérature basque (l'homosexualité, la critique des doctrines *abertzale*, la liberté littéraire de créer des néologismes, notamment), cette liberté de ton faisant toute la valeur de cette oeuvre, que d'aucuns jugent provocante – ton qui serait tout à fait admis en français. À partir de ce constat, Itxaro Borda pratique l'autotraduction comme support préparatoire à ses textes définitifs²⁵ : comme l'écrivaine n'a pas de premier lecteur, cet exercice lui permet de juger de la qualité de ses écrits en basque, en particulier lorsqu'ils évoquent des sujets nouveaux au vu de la tradition littéraire basque. Si ces textes en basque, aux thématiques et tonalités inédites dans la littérature basque, sonnent bien en version française, en résonance avec une littérature plus éprouvée, ils sonneront bien aussi en basque, et seront d'autant plus à même de renouveler la littérature basque.

De manière significative, Itxaro Borda est d'ailleurs la seule auteure d'*Iparralde* – et un des très rares auteurs basques à l'échelle de tout le Pays basque – à proposer des récits prônant le dialogue avec ceux que les discours politiques présentent encore souvent comme les « ennemis », prônant l'autocritique constructive des mouvements militants violents ou pacifiques. Elle met en scène, par exemple, dans *Hiruko* (« Triptyque ») (Borda, 2003), un membre de l'organisation armée *Iparretarrak* qui finit par constater qu'il a raté sa vie à cause de son engagement, ou en montrant que les « ennemis » sont des êtres humains dignes du respect le plus élémentaire, voire d'amour, comme dans *Boga-Boga* (Borda, 2012b), à travers une commissaire de police à l'image positive, qui devient la maîtresse de la détective basque protagoniste enquêtant sur le passé de quelques membres d'*Iparretarrak*. Ce que démontre finalement le travail d'Itxaro Borda est qu'il est temps de distinguer le patrimoine linguistique et culturel en tant que tel de son instrumentalisation idéologique ou politique. On peut alors qualifier l'entreprise de cette écrivaine d'entreprise de résistance répondant à l'injonction kafkaïenne « *Toi aussi, tu as des armes* » (Kafka, 1954 : 565), dans la mesure où elle s'oppose aux idéologies d'inspiration romantique des années 60 et 70 imprégnant encore le monde basque militant, et œuvre en faveur de l'autocritique, de l'ouverture.

La langue est une résistance, un rempart permettant de survivre, un combat sans fin avec la parole, au fond une poésie de la pensée, que la traduction, considérée comme une malédiction, fait danser. (Borda, 2013b)²⁶

Dépassant la vision que la majorité des écrivains d'*Iparralde* ont de la langue et de la culture basques, qui perpétuent inconsciemment, par une certaine discrimination linguistico-culturelle l'idée que les Basques ne sont pas inscrits dans l'Histoire, que leur langue et leur culture appartiennent à l'intemporel, à l'apolitique (Pierre, 2010), Itxaro Borda nous apparaît comme une écrivaine d'avant-garde, participant par son travail littéraire, à partir de toute une philosophie tirée de sa pratique de l'autotraduction, à la construction de la paix sociale, cette paix sociale à laquelle nombre de Basques aspirent et que les mouvements citoyens déjà évoqués tentent de mettre en place. Faisant « faire l'amour aux langues » qui l'habitent²⁷, elle montre que la paix, qui passe par un travail de mémoire visant la vérité mais aussi par la reconnaissance de la culture plurielle, se construira dans la société basque par l'acceptation du

²⁵ Entretien avec l'auteure (avril 2014).

²⁶ « Hizkuntza erresistentzia bat da, irauteko harresia bat, elearekiko etengabeko borroka bat, pentsamenduaren poetika bat funtsean, madarikatze baten maneran hartzen den itzulpenak dantzan abiarazten duena ».

²⁷ Entretien avec l'auteure (avril 2014).

multilinguisme, permettant ainsi l'épanouissement des individus encore trop prisonniers de leurs idéologies politisées, et paradoxalement trop aveugles sur la richesse de leur identité profonde.

À vrai dire, cette expérience à la fois existentielle et littéraire que vit Itxaro Borda par l'expérience de l'autotraduction est un réinvestissement de celle que plusieurs écrivains contemporains ont déjà éprouvée, dans des contextes différents. C'est notamment le cas de Philippe Jaccottet, poète et traducteur né en 1925, qui conçoit toute sa poétique comme une tension vers la traduction des secrets recelés par la réalité du monde. Cet écrivain ne cesse de se présenter comme un passeur vers les vérités de l'existence, et toute son écriture se présente comme une passerelle ou comme une course de relais invitant le lecteur à palper à son tour le cœur des choses, en se détournant, ne serait-ce que le temps de la lecture, des folles virtualités et des illusions de connaissance dans lesquelles l'enferment les systèmes économiques, sociaux et politiques actuels. À l'issue d'un parcours de vie tout à fait différent de celui de Philippe Jaccottet, Itxaro Borda découvre à son tour, au plus profond d'elle-même, que toute littérature est avant tout traduction (« Toute la littérature est une traduction, y compris celle créée dans la langue d'origine »²⁸, Borda, 2013b) ; se révèle ainsi à elle la valeur existentielle, sociale et cognitive de la traduction et de l'autotraduction, sortes de ponts permettant une meilleure compréhension de la réalité, l'accès à un véritable savoir, et finalement d'authentiques relations, des rapports justes (aux deux sens chers à Philippe Jaccottet de justesse et de justice) avec autrui, avec le monde, aussi bien qu'avec soi-même, au sein d'un univers marqué du sceau du divers.

Traduire et s'autotraduire : tisser du lien au sein du divers, jeter des ponts entre soi et le monde, soi et les autres, soi et soi. Car, bien entendu, ce qui est intéressant dans la traduction n'est pas le résultat final du transfert du texte d'une langue à l'autre, mais le processus lui-même, dans la mesure où c'est bien par la dynamique de ce dernier que se révèle le surplus de sens du texte initial, valable pour comprendre les autres, le monde et soi-même – il n'est que de lire la riche production littéraire de Philippe Jaccottet issue de son expérience de traducteur de plus de trente ans de l'œuvre de Robert Musil. Itxaro Borda ne signifie pas autre chose lorsqu'elle utilise la métaphore du retour vers Ithaque pour parler de son expérience de traductrice et d'autotraductrice : il s'agit bien, paradoxalement, du passage par un certain exil, par une désappropriation de soi, par la perception de sa propre étrangeté – ce sentiment étant décuplé parfois par l'exil géographique, comme ce fut le cas pour l'écrivaine qui demeura contre son gré six ans à Paris –, afin de mieux se retrouver soi-même, en un authentique refuge²⁹.

Donc, lorsque nous parlons de traduction, nous parlons des langues, de la langue-source et de la langue-cible que nous atteignons après un voyage. Souvent, comme en se rendant à Ithaque, le but n'a pas grand intérêt, mais bien les doutes réjouissants ou douloureux, les ratés, les choix qu'il aura fallu faire tout au long du voyage entre plusieurs possibilités, et surtout la sensation qui nous rend humbles de toujours trahir le texte. [...] En conséquence, la traduction est à la fois un refuge et à la fois un territoire ouvert à tous les vents, lorsqu'elle nous fait goûter au destin de l'exode. À la fois fermeture et ouverture, dans la nécessité d'une mise en contraste, qui se complètent.
(ibid.)³⁰

²⁸ « Literatura guztia itzulpena da, jatorrizko mintzairan asmatua barne ».

²⁹ Nous renvoyons ici à l'herméneutique de la distance que propose Paul Ricoeur dans *Essais d'herméneutique* (Ricoeur, 1969).

³⁰ « Itzulpenaz hitz egiten dugunean beraz hizkuntzetaz mintzo gara, abia-hizkuntzaz eta bidaiaren ondorioz iristen dugun muga-hizkuntzaz. Askotan Itakara joatean bezala ez du helburuak munta handirik baizik eta ibilaldian zehar gozatu edo pairatu dudamudek, hutsuneek, ahalmen anitzen artean egin behar aukeraketek eta

Usant d'une plume décomplexée, Itxaro Borda n'hésite alors pas à expliquer que le multilinguisme qui habite les Basques est une bénédiction. L'écrivaine soutient par conséquent que les bascophones doivent reconnaître sans honte le fait qu'ils sont des traducteurs-nés, et souhaite qu'ils deviennent attentifs à la valeur existentielle et sociale de cette qualité, qu'il faut considérer comme un moteur d'ouverture et de modernité, comme une posture d'accueil bienveillant à autrui.

Je dois souligner qu'en plus, ceux qui écrivons et lisons en basque évoluons dans une situation particulière. Sauf exception, bien sûr. Notre activité intellectuelle principale est l'exercice cérébral de la traduction incessante. (ibid.)³¹

C'est ainsi que, poussant au plus loin les exercices de la traduction et de l'autotraduction, les bascophones pourront dépasser les représentations sociopolitiques que véhiculent les langues de leur territoire, et participer à la construction d'une société pacifiée, fière de son plurilinguisme et de sa pluriculture.

Ce ne sont pas les langues qui deviennent folles, méchantes, corrompues, ni les nôtres, ni celles des autres, mais bien leurs utilisateurs, les décideurs politiques qui s'expriment dans ces langues, les enseignants ignorants qui font subir les pires humiliations aux gosses. De ce fait, nous devons accepter notre être polyglotte dès que la paix est signée, car ce n'est pas une maladie grave, mais une énorme richesse qui nous mène à construire des ponts. On croit toujours que le monolingue est enraciné dans sa terre, dans son histoire, dans sa psychée, et que le multilingue perd une certaine proximité intime avec ces trois éléments. Mais, comme le penseur Georges Steiner en fit la liste, les plus grands créateurs du XX^{ème} siècle ont été des polyglottes, ainsi que des exilés, par exemple Beckett, Joyce, Borges ou Nabokov. Ils jouèrent avec les langues, sautant du reniement à l'acceptation, prenant pour principe la revendication d'Oscar Wilde : je ne me sens pas d'une seule langue. (ibid.)³²

Conclusion

Finalement, la pratique de la traduction et de l'autotraduction s'est avérée pour Itxaro Borda ce qu'elle appelle « une expérience totale » (*ibid.*), donnant un sens plein et jubilatoire à son existence. Au fondement du renouveau de toute littérature, la traduction et l'autotraduction permettent à l'individu, d'après les dires d'Itxaro Borda, de « réinventer les langues » (*ibid.*), et donc de réinventer des rapports pacifiés jusque-là inouïs avec le monde, les autres et soi-même.

oroiz gainetik umil sentiarazten gaituen oinarritzko idatzia beti trahitzearen sensazioak. [...] Itzulpena ondorioz geriza da eta haize orotara zabaldu eremua aldi berean, exodioaren destinua dastatzea dagokigunean. Itxitasuna eta irekitasuna batera, kontrasteaz jazarri beharrean, elkarren osagarri dabilzala ».

³¹ « Euskaraz idazten eta irakurtzen dugunok gainera egoera berezi batean jarduten dugula azpimarratzekoa dut. Salbuespenak salbu noski. Itzulpen etengabeko buru-ariketa da gure ekintza intelektualik nagusia ».

³² « Ez dira hizkuntzak errotzen, gaiztotzen, zabartzen, ez gureak, ez besterenak, erabiltzaileak, hizkuntza horietan mintzo diren erabakitzaile politikoak, mukizuei ahalkerik larriena jasan arazten dieten irakasle ezjakinak baino. Halaz bakea izenpetu bezain laster gure izaera poliglota onartzekoa dugu, ez eritasun dorpearen gisa, baizik eta nolabait zubigintzara garamatzen aberastasun erraldoia delako. Ustea dago beti monohiztuna bere lurrian, bere historian, bere psikean oinarrituagoa dela eta aniztunak galtzen duela hurbiltasun intimo zerbait hiru elementu entzutesu horiekiko. Baina, Georges Steiner pentsalariak zerrendatzen duenez, XX. mendeko sortzaile handienak poliglota izan dira, bai eta exiliatuak, hala nola Beckett, Joyce, Borges edo Nabokov. Hizkuntzekin jolastu ziren, ukamentik onarpenera jauzi eginez, Oskar Wildek aldarrikatzen zuena ardatz: *ez naiz hizkuntza batekoa senditzen* ».

[...] dans notre cas la traduction serait une sorte de psychothérapie pour fixer un terrain de paix avec le français. De même, au-delà du rempart idéologique du monde basque, je n'ai pas avec l'espagnol le lien conflictuel de certains habitants du Sud. Lorsque je parle en espagnol, je n'ai pas l'impression de trahir la cause». ³³ (*ibid.*).

Politiquement incorrecte, jugée par d'aucuns comme provocante, voire ennemie de « la cause », écartée (car jugée trop difficile) ou boycottée (au nom des idées *abertzale*) par certains enseignants de langue et littérature basques, Itxaro Borda nous apparaît pourtant, à l'évidence, comme une écrivaine de première catégorie, apportant un nouveau souffle – salvateur – à la littérature en basque d'*Iparralde*, et ouvrant la voie aux jeunes écrivains qui souhaitent à leur tour construire une langue, une culture et une société basques renouvelées, aux principes politiques désidéologisés, reconnaissant avec bienveillance comme part de leur richesse linguistique et culturelle la présence des langues et cultures majoritaires voisines.

Bibliographie

Ouvrages et communication cités d'Itxaro Borda

- BORDA I., 1989a, *Urtemuga lehorraren kronika*, Maiatz, Bayonne.
 BORDA I., 1989b, *Allegro ma non troppo* (traduction de *Urtemuga lehorraren kronika* par Bego Montorio, Hiru, Fontarrabie).
 BORDA I., 2001a, *Entre les loups cruels*, Maiatz, « Elebi », Bayonne.
 BORDA I., 2001b, *%100 Basque*, Susa, Zarautz.
 BORDA I., 2002, *Hautsak errautsak bezain*, Maiatz, Bayonne.
 BORDA I., 2003, *100 % Basque*, Quai Rouge, Bayonne.
 BORDA I., 2003, *Hiruko*, Alberdania, Irun.
 BORDA I., 2004, *Manex, berger des étoiles*, éditions du Quai Rouge, Bilbao.
 BORDA I., 2005, *Placerville*, éditions de l'Atelier In8, Serres-Morlaàs.
 BORDA I., 2009, *Ogella line*, La Malle d'Aurore, « Papiers déchirés de René Trusses », Tarbes.
 BORDA I., 2011, *Ogella line* [CD], Les Productions de l'Orchestre Maigre, Moustey.
 BORDA I., 2012a, *100 % Basque*, traduit par Bego Montorio, Meettok, Saint-Sébastien.
 BORDA I., 2012b, *Boga-Boga*, Susa, Zarautz.
 BORDA I. et De Souza David, 2013a, *Gu(haur) arrotz(ak)-À n(o)us-mêmes étrange(r)s*, livre avec CD, Le Castor Astral et Les Productions de l'Orchestre Maigre, Bordeaux.
 BORDA I., 2013b, « Etxetik etxera itzuliz », communication donnée au sein de l'Université d'Été du Pays basque/Udako Euskal Unibertsitatea le 13 juillet à Bayonne, texte encore inédit.

Bibliographie

- AGRESTI G., 2000, « Autotraduccion : necessitat o exigència ? », *Oc*, 57, novembre 2000, pp. 27-35.
 APALATEGI U., 2013, « Euskal subjektuaren bilakaera erromaneskoa : desberdintze estrategiaren eta homologazio nahiaren arteko negoziaketa literario-ideologikoak » [article en ligne], 452 F. *Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 9, pp. 73-74 [Date de consultation : 27/04/2014], < http://www.452f.com/pdf/numero09/09_452f-mono-ur-apalategi-orgnl.pdf>.

³³ « [...] gure kasuan itzulpena psikoterapia modu bat liteke frantsesarekin bake-eremu baten finkatzeko. Halaber, euskaldungoaren harresi ideologikoa gainditu eta, gaztelerekin hegoaldeko zenbait kideek duten lotura pataskatsurik ez dut. Gaztelerez hitzegitean ez daukat kausa trahitzen dudalako irudipenik ».

- ATUTXA I., 2012, *Kanonaren gaineko nazioaz*, Utriusque Vasconiae, « Kritika literarioa », Saint-Sébastien.
- BIDEGAIN E., 2007, *Iparretarrak (IK)*, *Histoire d'une organisation politique armée*, Gatuzain, Larresore.
- BRECHT B., 2006, *Kaukasiar krezko borobila*, Artezblai, Bilbao.
- COYOS J.-B., 2005, « L'enseignement suffit-il à « sauver » une langue menacée ? L'exemple du Pays basque », *Lapurdum*, 10, version en ligne consultable à l'adresse suivante : <http://lapurdum.revues.org/40#text> [dernière consultation : 27/04/2014].
- EUSKALTZAINDIA (Académie de la langue basque), 2010, *Ahotsa, hitzak, hizkuntzak (Voix, mots, langues)*, Bilbao.
- KAFKA F., 1954, *Journal*, Grasset, Paris.
- LÉGASSE M., 1987, *Infante batendako pabana*, traduction d'Itxaro Borda, Txertoa, Saint-Sébastien.
- MALLARMÉ S., 1998, *Œuvres Complètes*, I, édition de Bertrand Marchal, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris.
- MASSIAS J.-P., 2011, *Faire la paix au Pays basque*, Elkar, Saint Sébastien.
- PIERRE T., 2010, *Controverses institutionnelles en Pays basque de France, Usages politiques et déconstructions des préjugés socioculturels*, L'Harmattan, « Anthropologie du Monde Occidental », Paris.
- RICOEUR P., 1969, *Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris.
- RIMBAUD A., 1998, *Une Saison en Enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, Le livre de poche, « Classiques de Poche », Paris.
- ROYÈRE J., 1931, *Mallarmé*, précédé d'une lettre sur Mallarmé de Paul Valéry, Albert Messein, « La Phalange », Paris.
- TORTEL J., 1965, *Les Villes Ouvertes*, Gallimard, Paris.
- URIBE K., 2008, *Bilbao-New York-Bilbao*, Elkar, Saint-Sébastien ; 2012, Gallimard, « Du monde entier », Paris, pour la version française.
- URKIZA A., 2006, *Zortzi unibertso, zortzi idazle*, Alberdania, Irun.
- Cinquième enquête sociolinguistique, Gouvernement basque / Office Public de la Langue Basque, 2011. Consultable sur le site de l'Office Public de la Langue Basque www.mintzaira.fr

DE L'AUTOTRADUCTION À LA TRADUCTION DE SOI : ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION BRETONNE

David ar Rouz

PREFics, Université de Bretagne-Sud

Si la plupart des lecteurs seraient bien incapables d'en citer un seul, on connaît finalement un certain nombre d'autotraducteurs dans le monde. On a même l'impression d'en découvrir de plus en plus. Est-ce parce que l'autotraduction suscite un intérêt grandissant dans le domaine de la traductologie ou serait-ce que leur nombre augmente également ? Je n'ai pas vraiment de doute quant à la première hypothèse : lors de ma première étude du phénomène en 1999, les études portant sur l'autotraduction étaient rares ; aujourd'hui, les articles et même les monographies se sont multipliés. On n'y verra rien d'étonnant : aussi nombreux soient les autotraducteurs, ils n'en restent pas moins l'exception au regard du nombre d'écrivains et de traductions allographes publiées par ailleurs et ce caractère exceptionnel, avec toutes les questions fondamentales que pose la pratique, a de quoi faire avancer la traductologie et la compréhension de la traduction en général.

Si la deuxième hypothèse était statistiquement vérifiée, faudrait-il l'attribuer à un multilinguisme plus fréquent chez les auteurs ou à la croissance exponentielle du nombre de publications ? La première explication ne semble pas d'emblée très convaincante si l'on considère que bien des auteurs reconnus des siècles passés maîtrisaient facilement une, voire plusieurs langues étrangères. Que l'on pense également aux auteurs qui ont écrit dans une langue autre que leur langue maternelle tels Conrad, Rilke, Goll, Pessoa (Le Dimna, 2005 : 17). En revanche, l'édition est sans doute devenue plus accessible du point de vue du coût et, dans la masse d'auteurs émergents, on aurait mécaniquement davantage d'auteurs rendus bilingues par la situation sociolinguistique de leur pays d'origine.

Mais ce n'est pas au premier chef pour expliquer cette augmentation du nombre d'autotraducteurs identifiés que je m'intéresserai ici à l'autotraduction bretonne. Dans le cadre exceptionnel de l'autotraduction, le caractère « périphérique » de l'une des langues en présence, en l'occurrence le breton, sera bien plus riche d'enseignements sur les motivations des autotraducteurs et sur l'inscription de ce choix littéraire (ou, plus largement, d'écriture) dans un contexte sociolinguistique.

Dans un premier temps, je tâcherai de dresser un panorama rapide des pratiques d'autotraduction impliquant la langue bretonne. J'examinerai ensuite quelques-unes des motivations identifiables chez ces autotraducteurs et les comparerai avec celles d'autres autotraducteurs célèbres travaillant dans des langues « non-périphériques », avant d'étudier l'autotraduction, à la lumière du cas breton, comme symptôme éventuel d'évolutions sociolinguistiques.

Breton et autotraduction

L'autotraducteur breton le plus connu, et certainement le plus prolifique, est Pierre-Jakez Hélias (1914-1995), l'auteur du *Cheval d'orgueil* (1975), qui aurait été vendu à plus d'un million d'exemplaires (*Brud Nevez*, 2014 : 9). Ce *best-seller* est d'ailleurs présenté par l'auteur lui-même dans sa version française comme une traduction du breton : « *Le présent livre, trois douzaines de pages mises à part, a été écrit en breton armoricain.* » (Hélias, 1975 : 548). Il est confirmé en cela par l'éditeur qui indique à la page 5 du livre : « *Traduit du breton par l'auteur* » avec, en guise de preuve, une image du manuscrit original en page 555. L'authenticité de la version bretonne, « originale », a été questionnée parce qu'elle a été produite intégralement bien après le succès retentissant de la version française, d'abord publiée par morceaux avant la publication de la version complète, *Marh al lorh*, en 1986, soit 11 ans après l'œuvre française. Elle comporterait beaucoup de gallicismes¹. L'étude de Pascal Rannou (1997) ne permet pas de trancher. Il souligne juste, au sujet de la poésie, que

ces recueils poétiques ne précisent pas, comme c'est l'usage quand un écrivain passe de sa langue à l'autre, "traduit du... par l'auteur". J'ignore comment Hélias travaillait, mais le résultat nous est donné comme s'il allait, en somme, du breton au français et vice-versa, sans privilégier une langue. On a pourtant l'impression, notamment dans les deux premiers recueils, qui cultivent un certain classicisme de forme, que la langue française est plus travaillée. (Rannou, 1997 : 91)

Les deux versions, ajoute-t-il, sont en général très proches. Concernant *Le Cheval d'orgueil*, il indique que l'œuvre

possède une incontestable dimension ludico-linguistique. Criblé d'emprunts et de calques, ce texte s'inscrit dans le droit fil d'une littérature métissée. Dans un récit pourtant donné comme la traduction française d'un original breton qui ne peut, en toute logique, restituer ce jeu sur le langage, il arrive qu'Hélias emprunte tel quel un mot breton. (*op. cit.* : 101)

Quoi qu'il en soit, on dénombre quelques œuvres bilingues d'Hélias :

- *Marvaillou ar votez-tan. Contes bretons du sabot à feu*, 1961 ;
- *Maner Kuz. Manoir secret*, 1964 ;
- *Divizou eun amzer gollet. Devis d'un temps perdu*, 1966 ;
- *An Izild a heul. Yseult seconde*, 1969 ;
- *Ar men du. La pierre noire*, 1974 ;
- *An tremen-buhez. Le passe-vie*, 1979.

Youenn Gwernig (1925-2006) est un autre cas à part parmi les autotraducteurs bretons dans la mesure où il doit être le seul à avoir écrit dans trois langues : le breton, le français et l'anglais. Il a ainsi publié trois recueils de poésie autotraduits :

- *An toull en nor / Le trou dans la porte*, 1972, breton-français ;
- *An diri dir / Les escaliers d'acier / Stairs of steel*, 1976, breton-français-anglais ;
- *Un dornad plu / A Handful of Feathers*, 1995, breton-anglais.

Ce dernier recueil reprend la totalité des poèmes du premier et en ajoute même un. Le deuxième recueil y figure également avant une section « Barzhonegoù all » (autres poèmes). Ses deux romans, en revanche, *La grand tribu* et *Appelez-moi Ange*, ont été écrits et publiés uniquement en français.

¹ Communication personnelle avec Soaz Maria à Locmaria-Berrien, le 22 février 1999.

On citera encore Youenn Drezen (1899-1972), dont Le Dimna (2005 : 131) considère que l'autotraduction a été quasiment systématique, à l'exception du récit *Sizhun ar breur Arturo* pourtant bien connu des lecteurs bretonnants. Elle publie elle-même à la fin de son ouvrage deux autotraductions de l'auteur encore inédites en français : *L'eau autour des îles* et *Nocturne. À la pointe de l'île*. Parmi les œuvres autotraduites et publiées, également étudiées par Le Dimna, on trouve *Notre-Dame Bigoudenn* (1943), autotraduction d'*Itron Varia Garmez* (1941), et *L'école du Renard* (1986), autotraduction de *Skol Louarn Veïg Trebern* (trois tomes publiés entre 1972 et 1974), révisée par Hélias après la mort de l'auteur. On trouve trace de ces deux dernières traductions dans les catalogues et la référence au poème *Kan da Gornog* dans celui de la bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris indique « avec sa traduction française Chant à l'Occident ». En revanche, aucune n'apparaît pour d'autres écrits de Drezen, tels que la nouvelle *Mintin Glas* ou les pièces de théâtre *Karr-kañv an Aotrou Maer* et *Youenn Vras hag e leue*.

À l'instar de Gwernig, d'autres auteurs ont autotraduit principalement leur œuvre poétique, tels Fañch Peru (né en 1940), dont quatre recueils sur cinq semblent être bilingues, tandis que les romans, contes et nouvelles, livres jeunesse paraissent être uniquement en breton. D'autres encore ont écrit dans les deux langues comme le dramaturge Tanguy Malmanche (1875-1953)², parfois en s'autotraduisant, par exemple pour :

- *Buhez Salaun Lesanvet ar Foll* (1901) / *La vie de Salaiïn qu'ils nommèrent le Fou* (1926) ;
- *Ar Baganiz* / *Les Païens* (1931) ;
- *Marvaill ann ene naounek* / *Le conte de l'âme qui a faim* (publié en version bilingue en 1900, puis retraduit et réimprimé en français en 1926) ;
- *La Veuve Arthur* / *An intanvez Arzur* (écrit en français puis traduit en breton)³.

D'autres auteurs encore se sont contentés d'une seule autotraduction dans des répertoires de plusieurs ouvrages, qui se comptent parfois par dizaines. Ainsi de :

- Xavier de Langlais (1906-1975), avec *Enez ar rod* (1949) / *L'Île sous cloche* (1946) ;
- Kristian Brisson (1927-2013), qui a traduit *Moger an Noz* (1993) par *Villes encloses* publié en 2005 ;
- Guy Étienne (né en 1928) qui a participé à la traduction de son recueil de poèmes *La Pierre du Oui* / *Maen ar Ya* (1989) par Alain E. Le Berre ;
- Paol Keineg (né en 1944) avec le recueil de poèmes *Mojennoù gwir Iwerzhon ar C'hreisteiz, Iwerzhon an Hanternoz* / *Histoires vraies Irlande du Sud, Irlande du Nord* (1974) ;
- Jean-Yves Plourin qui a publié *Mes gens et mes bêtes* / *Ma zud ha ma loened* en version bilingue en 2003 ;
- Yann-Fulup Dupuy avec *Ar Roc'h* / *Le Roc*, recueil de nouvelles qui auraient été écrites en français dans la jeunesse de l'auteur puis autotraduites en breton avant publication en 2009.

De ce panorama⁴, on retiendra donc pour le moment qu'aucun écrivain de langue bretonne ne semble avoir choisi l'autotraduction quasi systématique comme ont pu le faire Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Nancy Huston, André Brink... Ou, du moins, que cela n'est pas manifeste dans les catalogues si l'on suit Le Dimna au sujet de Youenn Drezen.

² Il a aussi écrit au moins deux romans et deux nouvelles.

³ On trouve trace de ces œuvres bilingues dans les catalogues des bibliothèques et dans les notices biographiques de l'auteur.

⁴ Trugarez da Patrick Drean hag Olier ar Mogn evit o sikour. (Merci à Patrick Dréan et Olivier Le Moign pour leur aide.)

On ne saurait toutefois limiter l'autotraduction au champ littéraire car on passerait alors à côté de la grande majorité des autotraductions. Elles sont, certes, beaucoup plus difficilement identifiables, ne revêtent pas pour le grand public l'aura que le simple mot de « littérature » semble donner à une production écrite, mais demeurent néanmoins très importantes à prendre en compte dans une étude de l'autotraduction centrée sur les conditions sociolinguistiques de sa production.

Dans l'*Index Translationum* de l'UNESCO⁵, on trouve ainsi un essai d'Annaig Le Gars, *Les Bretons par eux-mêmes. Essai sur la condition bretonne* (1998), indiqué comme la traduction de *Ni hon-unan* (1996), alors que les différentes notices biographiques que l'on trouve sur la toile les présentent comme deux essais distincts. Mais on a aussi de nombreuses études linguistiques ou littéraires proposées dans les deux langues, en dehors des dictionnaires bilingues qu'on ne considérera pas ici comme des traductions. Il est alors très difficile, cependant, de savoir exactement quelle est la part de l'auteur dans la traduction.

Même dans le champ littéraire, d'ailleurs, la traduction n'est pas toujours attribuée. Dans un recueil de nouvelles publié par An Here-Al Liamm en 2002 et sobrement intitulé *Danevellou / Nouvelles*, on lit dans la préface anonyme : « nous [...] proposons une traduction suivant la version bretonne au plus près », mais le nom des auteurs figure systématiquement sous le titre en français et sous le titre en breton. L'explication de cette omission réside certainement dans l'une des motivations que j'évoquerai plus avant, à savoir la pédagogie.

De même, toujours dans la production éditée, on peut trouver des périodiques bilingues tels qu'*An Dason*, des articles (scientifiques ou autres), voire des ouvrages entiers, où l'autotraduction joue alors nécessairement un rôle, quoiqu'il ne soit pas quantifiable à partir du moment où les traductions ne sont pas explicitement attribuées et où elles s'inscrivent bien souvent dans un travail collectif et bénévole ; d'autres que les auteurs sont donc susceptibles d'intervenir sur le plan de la traduction.

Pour prendre un exemple précis et édité, l'appareil critique du DVD *Daet eo genin !*, premier DVD destiné à travailler la compréhension orale du breton, publié par le Cercle Sten Kidna⁶, est bilingue parce que le produit s'adresse à des apprenants de différents niveaux et possède donc une interface de présentation en français et en breton. Les deux textes (introduction et guide d'utilisation) en français sont le produit d'une autotraduction et d'une traduction, relues plusieurs fois par plusieurs personnes et de toute façon signées par l'équipe entière.

Encore plus difficiles à identifier sont les autotraductions, innombrables sans doute, qui existent hors du champ de l'édition. Si l'on poursuit avec l'exemple du DVD, le dossier de presse qui accompagne sa diffusion est une autotraduction. En élargissant l'observation au cadre de l'association éditrice, on remarque la diversité des textes bilingues produits, le plus souvent par l'auteur lui-même : ils vont de textes très courts (actualités, affiches, dépliants d'information) à des textes assez longs (études, enquêtes, articles web), en passant par des documents internes de volume variable (courriels, ordres du jour, comptes rendus, etc.).

Ce fonctionnement bilingue exigeant a sans doute rarement un caractère parfaitement systématique mais il est à coup sûr extrêmement répandu dans le milieu associatif brittophone qui s'efforce au bilinguisme au moins dans la communication « externe », c'est-à-dire à destination de l'extérieur des associations elles-mêmes. Il suffit pour s'en convaincre de

⁵ http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html, consultée le 20 avril 2014.

⁶ Association proposant des cours du soir de breton et beaucoup d'autres activités et produits dans le pays d'Auray (Morbihan), www.kerlenn-sten-kidna.com.

consulter les sites Internet d'associations telles que la Redadeg et Skol an Emsav en Ille-et-Vilaine, Sked et Mervent en Finistère, Kentelioù an Noz en Loire-Atlantique⁷, etc.

Quelques motivations des autotraducteurs

S'il m'a paru intéressant, depuis mes premières études sur l'autotraduction, de mêler des autotraducteurs aussi différents que Beckett et Gwernig, c'est que la différence de statut des langues en présence chez chacun met en valeur certaines motivations qui, tout en étant présentes peut-être chez tous, seront plus ou moins prégnantes selon la paire de langues de travail, tandis que d'autres seront même tout à fait absentes dans l'un ou l'autre cas.

Aux fins de la présente étude, j'utiliserai la classification gravitationnelle des langues du monde proposée par Calvet (2002 : 16) :

Nous avons, au centre, une langue hypercentrale, l'anglais, pivot de l'ensemble du système, dont les locuteurs manifestent une forte tendance au monolinguisme. Autour de cette langue hypercentrale gravitent une dizaine de langues supercentrales (espagnol, français, hindi, arabe, malais, etc.), dont les locuteurs, lorsqu'ils acquièrent une seconde langue, apprennent soit l'anglais soit une langue de même niveau, c'est-à-dire une autre langue supercentrale. Elles sont à leur tour pivots de la gravitation de cent à deux cents langues centrales autour desquelles gravitent enfin cinq à six mille langues périphériques.

Je distinguerai donc ici, d'une part, les motivations des autotraducteurs travaillant entre des langues hypercentrale (anglais) et supercentrales (français, espagnol) ou centrales (comme l'allemand), et, d'autre part, celles des autotraducteurs utilisant une langue périphérique et une langue centrale (hypercentrale, supercentrale).

À la première catégorie appartiennent Samuel Beckett, Romain Gary, Julien Green, Nancy Huston (anglais-français), ainsi que Vladimir Nabokov (anglais-russe), Andreï Makine (français-russe) et Georges-Arthur Goldschmidt (français-allemand). Bien sûr, les pratiques sont parfois plus complexes que ne le laisserait supposer ce classement trop rapide. Samuel Beckett connaissait ainsi l'italien, avait une grande culture allemande et maîtrisait « *parfaitement la langue* » (Tophoven, 1994 : 34) ; il était donc susceptible d'intervenir dans le processus de traduction dans cette langue. Nabokov, lui, connaissait en outre très bien le français, au point qu'on lit sous la plume de Couturier (1999 : 58) : « *en lisant la traduction française qu'avait faite Kahane, et dont il n'avait malheureusement pas eu le temps de corriger toutes les approximations ou les erreurs* », ou, dans l'article de Klosty Beaujour (1999 : 61), que « *selon lui, il aurait pu devenir aussi un grand écrivain français* ». Quant à Makine, il a été poussé à l'autotraduction par son subterfuge consistant à faire passer un texte écrit en français pour une traduction du russe afin qu'il soit accepté par un éditeur (Oustinoff, 2001 : 85-86).

On rangera dans la deuxième catégorie André Brink (afrikaans-anglais), Frédéric Mistral et Max Rouquette (occitan-français) et tous les auteurs bretons cités dans ma première partie, sans oublier les nombreux locuteurs de ces langues périphériques qui ne produisent pas de littérature mais s'autotraduisent néanmoins très souvent. Le lecteur trouvera mention d'autres autotraducteurs relevant également de cette catégorie dans des articles du présent volume et, pour faire le parallèle entre les pratiques que l'on observe en Bretagne et le domaine sociolinguistique catalan, on citera Cristina García de Toro (2009 : 51) :

⁷ Aux adresses : www.ar-redadeg.org, www.skolanemsav.com, www.sked.infini.fr, www.mervent-bzh.com, www.breton-nantes.org (consultées le 27 avril 2014).

En situaciones de convivencia territorial de lenguas, los actos de traducción pueden acompañar al ciudadano en su vida diaria sin ser éste consciente, en una especie de traducción natural, con todas las matizaciones que el término requiere.

[Dans les situations de cohabitation de langues sur un même territoire, les actes de traduction peuvent faire partie du quotidien des citoyens sans qu'ils en soient vraiment conscients, comme une sorte de traduction naturelle, avec toutes les nuances que requiert le terme.]⁸

L'ouvrage de García de Toro est d'ailleurs partiellement autotraduit puisqu'il est composé de chapitres ayant d'abord été publiés, ou du moins écrits, en catalan. D'où aussi « *la exigencia de la bidireccionalidad a los traductores de estas lenguas* », « *l'exigence que les traducteurs de ces langues traduisent dans les deux sens* » comme situation la plus fréquente dans le domaine professionnel (García de Toro, 2009 : 59).

Entre langues « centrales »

De l'étude de quelques autotraducteurs travaillant entre langues centrales, je retiens trois grandes motivations.

Défiance

La motivation la plus claire chez Nabokov et Beckett est la méfiance. Le premier a d'ailleurs entrepris l'autotraduction systématique à partir de sa critique sévère de la traduction par Winifred Roy de *Kamera Oscura* (Henry, 1998 : 81-82). Le deuxième le faisait « *par jalousie ou méfiance* », suggère Long (1995 : 135). Tous deux souffraient pourtant terriblement de la corvée que l'autotraduction représentait. Beckett a ainsi écrit dans une lettre à Thomas MacGreevy le 30 janvier 1957 (citée par Tophoven, 1994 : 36) : « *Wish I had the courage to wash my hands of it all, I mean leave it to others and try and get on with some work.* », [J'aimerais avoir le courage de m'en laver les mains, je veux dire de laisser cela à d'autres et d'essayer d'avancer dans mon travail].

La motivation suivante, celle du recul que l'autotraducteur prend sur son texte, est davantage mise en avant par Nancy Huston, comme nous allons le voir. Pourtant, la défiance fait bien partie des raisons qui l'y ont poussée puisqu'elle a déclaré au sujet de son roman *Plainsong* : « *Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire* » (Laurin, 1993⁹, citée par Klein-Lataud, 1996 : 221).

Contrôle qualité

Nancy Huston n'a d'ailleurs pas attendu d'être déçue par une traduction allographe avant d'entreprendre la démarche de traduire toutes ses œuvres de fiction. Elle explique avoir procédé à ses premières autotraductions dans une période creuse, presque par ennui. Le tournant a toutefois été *Plainsong* : son manuscrit ayant été refusé par plusieurs éditeurs, elle décida de s'atteler à la traduction du livre en français. Cela lui permit d'apporter des modifications au manuscrit anglais, dans lequel elle repéra des défauts, non pas au niveau de la structure de l'œuvre, mais du point de vue stylistique.

And really, ever since then, self-translation has been a form of quality control, for I never ever give the novel manuscript to a publisher until I have both versions finished, both languages finished.

⁸ Toutes les traductions de citations sont de mon fait.

⁹ LAURIN D., 1993, « Source sûre », interview de Nancy Huston, dans *Voir*, 16-22 septembre.

[Et, depuis lors, l'autotraduction est vraiment devenue une sorte de contrôle qualité, car je ne remets jamais le manuscrit d'un roman à un éditeur avant d'avoir fini les deux versions, dans les deux langues.]¹⁰

Elle explique en outre qu'André Brink travaille exactement de la même manière. La comparaison que fait Joseph Long (1995 : 135) des éditions française et anglaise de *Company / Compagnie* montre assez que Beckett utilisait l'autotraduction de manière similaire, au moins pour certaines œuvres :

Company nous place devant un dilemme : d'un côté, le texte de l'auteur, rédigé en anglais, de l'autre, ce deuxième texte de l'auteur, Compagnie, rédigé en français. L'éditeur français fausse le problème, en parlant de traduction : "Traduit de l'anglais par l'auteur" (p. 89). Comme si, son œuvre finie, par jalousie ou méfiance, Beckett s'était imposé un travail de traducteur littéraire. L'éditeur anglais laisse entrevoir une situation plus complexe, puisqu'on lit sur la jaquette [...] que le texte de Company, rédigé en anglais, "has already been translated into French by the author and revised in the light of the French text". Le texte français publié par les Éditions de Minuit n'est donc pas dérivé du texte anglais publié par Calder : au contraire, celui-ci a été révisé à la lumière de celui-là.

Il est certain – et tout traducteur l'expérimente au quotidien, y compris sur des textes techniques – que la traduction, par son exercice de l'altérité, transforme qualitativement la vision que l'on a des textes. Beckett allait bien sûr plus loin en écrivant d'abord bien souvent dans la langue seconde, dans l'objectif d'écrire sans style (Perloff, 1987 : 36-37). En fait, de nombreux exemples relevés par Collinge (2000) montrent, en accord avec ce qu'écrit Perloff, que c'est lui-même, son histoire, ses émotions, que l'auteur mettait ainsi à distance. Il n'en demeure pas moins qu'il s'autorise également les allers-retours de l'autotraduction comme « contrôle qualité » et peu importe l'implication de son affect à cet égard.

Fidélité (supposée)

La défiance comme la recherche de « qualité » trahissent en tout cas chez les autotraducteurs cités ici l'idée que la qualité d'une traduction se mesure à sa « fidélité ». C'est ce qui ressort des jugements de Nabokov, tout d'abord au sujet de la traduction de *Kamera obskura* par Winifred Roy :

Le premier roman traduit est Kamera obskura, qui paraît en français chez Grasset en 1934, dans une traduction de Doussia Ergaz. En Grande-Bretagne, l'éditeur londonien Hutchinson confie la traduction à Winifred Roy. Le verdict de Nabokov est sans appel. Il écrit en mai 1935 à l'éditeur :

Je me demande si M. Klement [son agent] vous a informé des défauts que j'ai trouvés à la traduction qu'il m'a envoyée. Elle était approximative, informe, bâclée, pleine de fautes et d'oublis, sans nerf et sans ressort, et jetée avec une telle lourdeur dans un anglais si terne et plat que je n'ai pu la lire jusqu'au bout ; tout cela est plutôt dur pour un auteur qui travaille à atteindre l'absolue précision et se donne les plus grandes peines pour y parvenir, pour enfin découvrir qu'un fichu traducteur démolit tout tranquillement chaque fichue phrase. (Henry, 1998 : 81-82)

Pourtant, les chercheurs détectent tous la contradiction entre ce que prône Nabokov et sa pratique autotraductive :

¹⁰ Communication personnelle avec Nancy Huston à Paris le 3 mai 2001. Au moment de l'entretien, elle traduisait également pour la première fois un de ses ouvrages ne relevant pas de la fiction, à savoir *Nord perdu*, publié en 2002 sous le titre *Losing North: Musings on Land, Tongue and Self*.

En 1964, date à laquelle paraît l'édition définitive de sa traduction monumentale d'Eugène Onéguine, sa théorie fondée sur un littéralisme rigoureux est déjà solidement établie et ne subira aucun changement notable par la suite. (Oustinoff, 2001 : 120)

Mais, indique Couturier (1999 : 58) au sujet de l'autotraduction de *Lolita* en russe :

Bien qu'il ait prétendu avoir établi une traduction méticuleusement fidèle, il s'est permis de nombreuses licences : certes, il n'a pas remanié profondément l'histoire, comme il l'a fait par exemple en traduisant Roi, dame, valet, Chambre obscure ou La Méprise, mais il en a souvent changé le ton et pas seulement par soumission à quelque déterminisme linguistique que ce soit.

Les mêmes observations apparaissent dans la littérature scientifique à propos des autotraductions de Beckett, à la fois proches et contenant beaucoup d'« écarts ». On fait le même constat, en étudiant les poèmes de Youenn Gwernig dans ses trois langues, d'un parallélisme plutôt rigoureux qui côtoie des résultats qu'on pourrait juger « infidèles ». Prenons l'exemple du poème « An toull en nor ». Dans la première édition bilingue breton-français, il apparaît comme suit :



Image 1 : « An toull en nor » / « Le trou dans la porte », dans An toull en nor (Gwernig, 1972 : 62-63)

Dans l'édition de 1997, bilingue breton-anglais cette fois, la forme de la traduction anglaise diffère et n'est pas compensée par la mise en page :

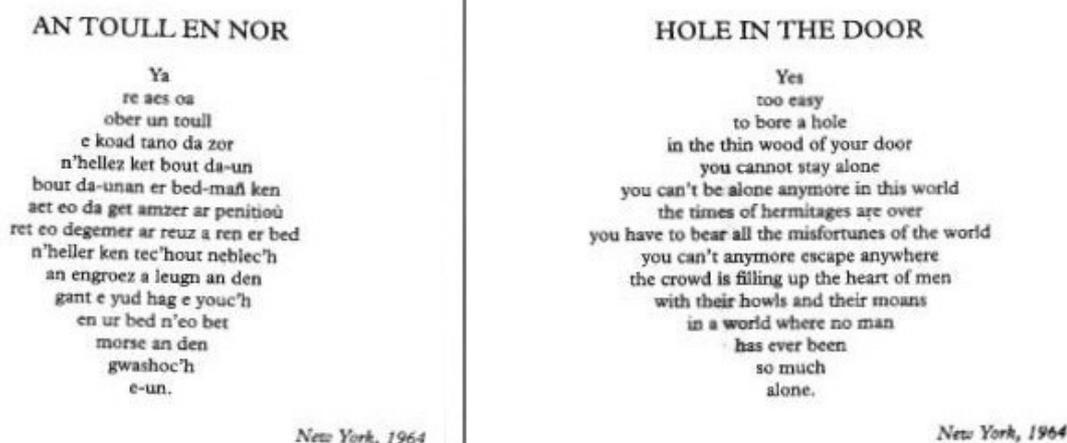


Image 2 : « An toull en nor » / « Hole in the Door », dans *Un dornad plu* (Gwernig, 1997 : 54-55)

Peut-on considérer alors que la traduction est fidèle ? La forme du poème n'est-elle pas un des critères de la fidélité ? Il me semble qu'elle peut en tout cas être considérée comme prioritaire par un traducteur, dont les choix de traduction seront alors orientés par l'objectif qu'il se fixe ainsi. Il pourrait alors obtenir la traduction ci-dessous qui respecte davantage la forme, au détriment peut-être d'autres caractéristiques poétiques: (ar Rouz, 2005 : 34)

HOLE IN THE DOOR

Yes
too easy
to bore a hole
in your door's thin wood
you cannot stay alone
no longer alone in this world
the times of hermitages are well over
all the misfortunes of the world must be borne
one can no longer escape anywhere
crowds are filling up man's heart
with their cries and screams
in a world where man
has never been
so much
alone.

Image 3 : proposition de traduction alternative en anglais du poème « Hole in the Door » de Gwernig

Autrement dit, le travail des autotraducteurs nous montre que la fidélité qu'ils recherchent se mesure surtout à l'idée qu'ils se font de leur propre travail original, à leur connaissance des langues en présence (et il n'est pas là question de niveau plus ou moins bon mais seulement du caractère par nature partiel et partial de la maîtrise d'une langue, fût-elle « maternelle ») et à leur perception des deux langues, aux critères qu'ils se donnent, à leur créativité et à leurs émotions¹¹, autrement dit : à eux-mêmes ! Nabokov n'a-t-il pas estimé que « *le meilleur*

¹¹ Et nous renvoyons à nouveau à Collinge (2000) qui en donne plusieurs exemples chez Beckett.

public dont un artiste puisse rêver, « c'est une pièce pleine de gens tous affublés d'un masque à son effigie » (Schiff, 1999 : 36) ?

Si, comme Beckett (Collinge, 2000 : 29), Nancy Huston produit la plupart du temps des versions très proches de ses œuvres de fiction, ainsi que le note Klein-Lataud (1996 : 223) pour *Cantique des plaines* :

les versions anglaise et française du roman de Nancy Huston sont tout à fait parallèles. [...]

Le texte proprement dit comporte une seule suppression importante [...]. Quant au reste, les textes ne diffèrent que dans la mesure où toute traduction diffère obligatoirement du texte source, en particulier par l'effet d'hétérogénéité des noms propres et des références. Ainsi, dans la version anglaise, les chansons et les hymnes sont tissés dans le texte avec lequel ils forment un tout thématique et linguistique, alors que dans la version française, cités généralement en anglais suivis de leur traduction, ils tranchent.

Elle a aussi fait l'expérience d'une traduction plus libre pourtant préférée à d'autres par un jury. Elle raconte en effet qu'elle avait soumis une partie de sa traduction de *Nord perdu*, à laquelle elle travaillait justement à ce moment-là, pour un concours de traduction organisé lors d'un colloque sur son œuvre en avril 2001. Seule l'organisatrice savait qu'elle s'y était inscrite sous un pseudonyme et, à la grande surprise de l'autotraductrice, le jury a primé son texte alors qu'elle y avait inséré beaucoup de notes de bas de page et même supprimé des passages qu'elle ne savait pas comment rendre. D'où son sentiment d'être condamnée à poursuivre cette tâche ingrate¹².

On a là un autre élément de mesure de la fidélité supposée de l'autotraducteur puisque c'est ici un jury qui, à l'aveugle, énonce le verdict. Le public de lecteurs et ses attentes seraient en effet un critère pour déterminer la fidélité des traductions, autoproduites par l'auteur ou allographes, sauf que les lecteurs bilingues sont rares. En revanche, on ne peut ignorer que la préférence des lecteurs monolingues irait de toute façon à la version de l'auteur. Pour sa fidélité à son intention artistique, sans aucun doute, plus que pour la fidélité à un texte de départ auquel ils n'ont pas accès. Cela tient à l'« authenticité » que promet la signature de l'auteur et qui fait partie, à un autre degré, des motivations des autotraducteurs bretons, comme nous allons le voir maintenant.

Entre langues « périphériques » et « centrales »

En passant de l'autotraduction entre langues centrales à l'autotraduction entre langues périphériques et centrales, on change aussi, si ce n'est totalement de motivations, du moins d'échelle quant à leur importance respective. On ne peut certes exclure que les autotraducteurs bretons se défient des traducteurs qui pourraient s'emparer de leurs œuvres, qu'ils aient utilisé la traduction pour améliorer leur production originale ou qu'ils estiment être plus « fidèles » que quiconque dans cette activité.

Plusieurs hypothèses sont envisagées par Le Dimna (2005 : 15) pour expliquer l'autotraduction de Youenn Drezen :

On peut, certes, s'interroger sur les motifs, vraisemblablement multiples et complexes, qui ont poussé Drézen à se traduire [...] en français. Le désir légitime d'avoir plus de lecteurs ? Un statut socio-culturel plus important ? Le plaisir d'illustrer la beauté de sa Bretagne ? L'exigence de dénoncer les méfaits causés par la non-reconnaissance de la spécificité bretonne, géographique, humaine, linguistique et culturelle ?

¹² Communication personnelle avec Nancy Huston à Paris le 3 mai 2001.

L'ouvrage s'attache ensuite essentiellement à décortiquer l'œuvre bretonne de Drezen en français, mettant ainsi en évidence une motivation également évoquée en introduction, à savoir « créer différemment » (Le Dimna, 2005 : 17), mais les motivations suggérées en priorité par l'auteur sont déjà là bien différentes de celles relevées précédemment. Je traiterai ici de l'envie de faire connaître le travail à un public plus large, du gage d'authenticité et du souci de pédagogie parfois évoqué.

Diffusion et statut

Toute traduction prolonge la vie d'une œuvre, lui donne une extension, quelles que soient la langue de l'original et celle de la traduction :

La traduction fait œuvre de compensation dans la mesure où elle apporte à l'original une espérance de vie et une zone géographique et culturelle où il peut se maintenir et qui lui manquerait sans elle. [...] Traduits dans une langue d'influence mondiale, certains textes rédigés dans des langues d'audience réduite s'élèvent au rang de force universelle. Kierkegaard, Ibsen, Strindberg, Kazantzakis doivent leur puissance d'impact à la traduction. (Steiner, 1978 : 365)

Parfois même, ajoute Steiner,

il lui arrive [à la traduction], de manière paradoxale, de dévoiler l'envergure d'un ensemble sous-estimé ou négligé sous sa forme originelle : Faulkner n'est entré dans la conscience américaine qu'après avoir été traduit et passé au crible en France. (ibid.)

C'est bien pour cette raison, et par expérience propre, que l'écrivain suédois Björn Larsson avait demandé, quelque peu provocateur, à un groupe de chercheurs bretons¹³ pourquoi les écrivains de Bretagne voulaient apparemment être reconnus par le monde de l'édition à Paris, au lieu de faire traduire leurs œuvres en anglais, en espagnol, en allemand, en russe, en arabe, en chinois... plutôt qu'en français (ar Rouz, 2013 : 28).

L'autotraduction répond à coup sûr au même besoin d'audience... à moindres frais ! Pas de traducteur à chercher ni à rémunérer, risque limité pour l'éditeur puisqu'il s'engage sur un texte « original », fût-il second, et peu importe alors la diffusion de l'œuvre originale. Dans les faits, pourtant, on constate que les autotraductions bretonnes ont connu des fortunes diverses, du *Cheval d'orgueil* à celles de Youenn Drezen restées « sans grand succès semble-t-il, à en juger par le manque d'études critiques françaises » (Le Dimna, 2005 : 11). Comme les autotraductions d'Hélias et de Drezen ont toutes pour caractéristique d'offrir une littérature « métissée », en gardant des traces tangibles de leur origine (linguistique) bretonne, l'explication ne résiderait pas dans cette forme d'écriture. Peut-être n'est-ce qu'une question d'époque, la publication du *Cheval d'orgueil* étant intervenue en plein dans le « renouveau celtique » porté par les musiciens tels Stivell, Servat et autres.

On retrouve le souhait de partager son œuvre au-delà du public des seuls locuteurs du breton chez Youenn Gwernig. Il m'avait expliqué s'être mis à produire des traductions de ses propres poèmes en anglais à la demande de son ami Jack Kerouac qui souhaitait connaître son travail. Puis il reconnaissait aussi qu'à l'heure de la publication, il s'agissait d'élargir le public :

Je trouvais que c'était idiot de ne publier qu'en breton, parce que quand même [on] voulait atteindre un autre public, un public plus large. [...] Oh oui, parce que là si... j'en aurais certainement même pas vendu [...], peut-être j'aurais vendu mille, quoi.¹⁴

¹³ Réunion du groupe Association de recherches bretonnes (ARBRE), monté par le sociologue Ronan Le Coadic, le 7 avril 2005 à Rennes.

¹⁴ Communication personnelle avec Youenn Gwernig, à Locmaria-Berrien, le 22 février 1999.

Tout au long de l'entretien, la production de traductions dans une langue ou l'autre était présentée par Gwernig comme très instinctive ; certains poèmes restaient uniquement en breton, voire en français ou en anglais, parce qu'il « ne sentait pas » la traduction. Le poète s'est pourtant attelé à la tâche de façon plus systématique pour partager son œuvre bien au-delà du cercle amical, même si tous les poèmes ne sont pas traduits dans l'édition finale. On peut alors supposer que le fait d'écrire de la poésie en français ou en anglais, en plus des deux romans publiés en français, lui donnait effectivement un autre statut que celui d'écrivain de breton exclusivement.

Cette préoccupation du statut devait, à en croire Rannou (1997 : 124-125 en particulier sur l'obtention de son titre d'agrégé), être encore plus prégnante chez Hélias, de par son histoire personnelle d'ascension sociale, commune à un certain nombre de Bretons de sa génération. Il avait publié des œuvres bilingues avant la sortie du *Cheval d'orgueil* et a continué à en produire après. Sans s'attarder davantage sur la question du statut, il ne fait aucun doute, en tout cas, que l'original breton annoncé en page de titre n'aurait pu avoir la même diffusion, en termes non seulement quantitatifs mais aussi géographiques.

Authenticité

Par contre, l'annonce d'un original, quoiqu'inédit, agit comme une caution d'authenticité. S'il n'existait pas à ce moment-là, on aurait alors affaire à l'équivalent breton de la mystification d'Andreï Makine. Mais il nous importe bien davantage ici d'observer que l'existence de ces originaux bretons, que ce soit *Marh al lorh* pour *Le Cheval d'orgueil* ou tous les autres, semble justifier aussi bien le contenu :

Le présent livre, trois douzaines de pages mises à part, a été écrit en breton armoricain. Il ne pouvait pas en être autrement, puisqu'il s'agissait pour moi de recréer une civilisation populaire bretonnante qui n'avait guère de contact avec la civilisation française, du moins, dans les douze premières années de ma vie. (Hélias, 1975 : 548)

que la forme métissée de la traduction qu'analysent Rannou (1997) comme Le Dimna (2005) pour Hélias et Drezen respectivement. C'est d'ailleurs en soulignant ce travail sur la langue française dans l'autotraduction de Drezen de son ouvrage autobiographique qu'Hélias parle d'authenticité : « *Il va de soi que les puristes n'y trouveront pas toujours leur compte. Ce n'est pas là payer trop cher la double authenticité dont l'auteur était lui-même le témoignage vivant.* » (Hélias, 1986 : 10).

On retrouve le terme dans les éditions Gallimard d'œuvres de Milan Kundera. Par exemple, à la fin de l'*Art du roman* (1986), on lit, après une liste de six ouvrages traduits du tchèque : « *Entre 1985 et 1987 les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque* ». Puis, après le titre *L'immortalité*, « *La traduction de L'Immortalité, entièrement revue par l'auteur, a la même valeur d'authenticité que le texte tchèque* ».

Que le tchèque soit une langue périphérique ou non importe peu à cet égard puisque la notion d'authenticité traverse bon nombre d'études sur l'autotraduction. On la repère ainsi chez Chamberlain (1987 : 18) qui trouve

ironic, in fact, that Beckett's self-translation has been interpreted as a sign of "originality" and "authenticity" for he systematically denies the possibility of these categories in his work. It would seem just as plausible to argue that we have genuinely "secondary" versions in two languages.

[ironique, en fait, que l'autotraduction de Beckett ait été interprétée comme un signe d'"originalité" et d'"authenticité", car il refusait systématiquement que l'on puisse classer

ainsi son travail. Il semblerait tout aussi vraisemblable d'affirmer que nous avons affaire à des versions véritablement "secondaires" dans les deux langues.]

Cette motivation de l'authenticité paraît simplement plus prégnante dans le cas breton, et sans doute dans de nombreux cas similaires impliquant des langues périphériques mises en parallèle de langues centrales, pour des raisons sociolinguistiques que j'analyserai dans la dernière partie.

Pédagogie

Une dernière motivation importante dans le cas breton est celle de la pédagogie. Elle est explicite dans le recueil de nouvelles publié en 2002 par An Here-Al Liamm :

aider ceux qui ont acquis suffisamment de connaissance de la langue pour commencer à lire, sans être encore capables de maîtriser parfaitement un texte plus ou moins long. Pour cela nous leur proposons une traduction suivant la version bretonne au plus près, car cette traduction n'a pas pour but d'être lue de bout en bout : elle n'est qu'une béquille qui permet d'évoluer dans le texte breton, ni plus ni moins.

Impossible de dire, toutefois, je l'ai dit, s'il s'agit dans ce livre d'autotraductions de chacun des auteurs (Youenn Gwernig, Ronan Huon, Vefa de Bellaing, Pêr Denez, Roparz Hemon, Lukian Tangi, Reun ar C'halan et Didrouz) ou de traductions proposées par l'éditeur.

De manière générale, on pourrait créditer les éditions bilingues de cette motivation pédagogique, à condition toutefois que la traduction y soit complète. Ainsi, je ne dirais pas que le bilinguisme dans *Le langage et son double* de Julien Green (1987) a vocation à permettre aux lecteurs un accès plus facile à l'une ou l'autre des deux langues en présence, mais plutôt à proposer une œuvre « complète », dans la mesure où les versions ne se suivent pas toujours de très près, avec parfois des paragraphes entiers supprimés ou ajoutés dans l'une des deux.

Par ailleurs, les éditions bilingues produites avec cet objectif pédagogique ne se limitent pas à des autotraductions : que l'on pense à l'édition bilingue des contes de Luzel par Françoise Morvan (aux Presses universitaires de Rennes – Terre de Brume), à la traduction de Stefan Moal de *Babel Ouest* écrit par Gérard Alle (éditions Baleine – Le Seuil, 2002) ou encore à celle de *Ar Bont ar Velin* de Loeiza ar Miliner par Mériadec Henrio (Anagrammes éditions, 2009).

Les autotraductions publiées en version bilingue semblent finalement concerner principalement les formes littéraires courtes, en particulier la poésie, à l'exception d'une pièce de Malmanche et de l'ouvrage de Plourin. Cela n'étaye-t-il pas l'hypothèse du bilinguisme comme outil pédagogique ? En effet, si les formes littéraires courtes semblent adaptées à la culture bretonne, dont le substrat oral se ressent encore très fortement de nos jours, on peut également leur trouver des vertus pédagogiques que l'autotraduction vient alors renforcer. Quant à la poésie, la traduction, produite par l'auteur ou non, peut toujours aider à saisir l'essence du poème en offrant une distance par rapport au matériau linguistique.

Enfin, la dimension pédagogique est patente dans les autotraductions produites en nombre et très régulièrement dans le cadre associatif. Elle est d'ailleurs pleinement assumée par la revue *An Dason*, tandis que les sites Internet des écoles du soir visent bien sûr à attirer de nouveaux élèves par la version française mais peuvent également offrir aux élèves qui ont déjà progressé du matériau en breton qu'ils pourront comprendre plus aisément en s'appuyant sur la version française.

L'autotraduction comme symptôme d'évolutions sociolinguistiques

Si l'on reprend mon panorama de l'autotraduction littéraire en breton, on remarque qu'il y figure très peu d'autotraductions récentes. Les autotraducteurs les plus prolifiques seraient Malmanche, Hélias, Drezen, Gwernig. Tous ces auteurs sont décédés aujourd'hui et les auteurs vivants qui se sont autotraduits n'ont, jusqu'à maintenant, produit qu'une œuvre bilingue, à l'exception de Fañch Peru. Il se peut fort bien, évidemment, que j'aie omis des auteurs dans ma tentative d'inventaire, mais il est toutefois permis de s'interroger sur d'éventuelles conditions sociolinguistiques propres à expliquer cet état de fait.

Substitution sociolinguistique

L'explication que l'on peut avancer en observant la coïncidence du phénomène de l'autotraduction avec une certaine génération d'écrivains, dont l'exemple n'est donc pas suivi – ou *a minima* – par la génération suivante, est qu'il pourrait être le symptôme d'évolutions sociolinguistiques, du moins dans le cas des paires de langues périphérique-centrale. Or, l'étape de l'évolution sociolinguistique de la Bretagne à laquelle semble coller l'autotraduction est celle de la substitution linguistique, c'est-à-dire le remplacement du breton par le français dans la vie quotidienne de toute la Basse-Bretagne¹⁵ dans le courant du vingtième siècle.

Exister dans un environnement sociolinguistique en mutation

Pascal Rannou montre dans son *Inventaire d'un héritage* (1997) sur l'œuvre de Pierre-Jakez Hélias que l'écrivain était tout à fait conscient de venir d'une culture en voie de disparition, la langue indissociable étant appelée, selon lui, à disparaître avec elle. Il suffit, pour le comprendre, de lire *Le Cheval d'orgueil*. Hélias tient un discours très ambigu à ce sujet car il déclare le regretter et avoir œuvré pour sa sauvegarde, mais il a aussi contribué, selon Rannou, à former des instituteurs chargés de poursuivre la destruction du breton comme des autres langues régionales. En fait, il a montré de la résignation à ce que cette sauvegarde s'apparente à celle que proposent les musées. Pouvait-il en être autrement s'il se voulait aussi exemple d'ascension sociale, conçue à l'époque comme incompatible avec la brittophonie, et chantre de l'institution, l'Éducation nationale, qui la lui avait permise ?

Sur le plan littéraire, il semble donc cohérent qu'Hélias produise son œuvre en français, et même que cette langue seconde prenne le pas sur la première. Les enfants de l'auteur confirment la fierté qu'il concevait du succès du *Cheval d'orgueil* (*Brud Nevez*, 2014). Il ne m'appartient en aucun cas de la juger ou de la lui reprocher, encore moins de laisser entendre que la contribution d'Hélias à la littérature bretonne et en langue bretonne, à la langue bretonne tout court, serait minime : ce n'est ni le cas, ni le sujet.

Il m'intéresse, en revanche, d'observer que l'autotraduction a pu être pour lui un moyen d'exister sur le plan littéraire dans un environnement sociolinguistique en mutation. On peut difficilement en dire autant de Youenn Drezen étant donné l'écho limité qu'ont eu, d'après Le Dimna (2005), ses autotraductions en français. De même, il est difficile d'estimer l'impact de celles de Gwernig. Mais, paradoxalement, c'est peut-être aussi aux yeux des bretonnants eux-mêmes qu'il leur importait d'exister en tant qu'écrivains et les langues centrales pouvaient alors être un atout non négligeable.

¹⁵ Je renvoie le lecteur qui souhaite se faire une idée de cette histoire sociolinguistique à des ouvrages tels que *l'Histoire d'un interdit : le breton à l'école* de Claude an Du, aux écrits de Fañch Broudic ou d'autres sociolinguistes.

Promouvoir la langue du cœur

Il ne faut pas oublier, en effet, que la plupart des locuteurs du breton du début du vingtième siècle, les dernières générations qui l'ont eu pour langue maternelle dans le cadre de la transmission familiale habituelle d'une langue, n'ont pas été alphabétisés dans cette langue mais en français. Dès lors, nos autotraducteurs bretons, qui ont eu la chance et la volonté d'apprendre à lire et écrire la langue de leurs parents, pourraient presque tout aussi bien présenter des livres en basque à leur entourage qu'ils ne rassembleraient pas beaucoup moins de lecteurs !

Pour autant, on conçoit qu'il leur ait été inimaginable de n'écrire qu'en français, étant donné que, malgré l'instruction poussée qu'ils avaient pu recevoir dans cette langue, le breton restait leur langue « maternelle », c'est-à-dire « affective », et qu'ils n'entendaient pas renier cette part de leur histoire. Écrire en breton était alors un moyen d'accompagner une autre mutation que subit cette langue, une mutation ergologique cette fois (c'est-à-dire concernant le support, l'outil), de la littérature orale à la littérature écrite. Non que la littérature orale ait disparu de la culture bretonne aujourd'hui, ni que la littérature écrite n'ait pas existé avant le vingtième siècle, mais l'équilibre entre ces deux formes d'expression artistique a tout de même été bouleversé.

L'autotraduction, elle, est le moyen de faciliter aux locuteurs du breton qui n'en sont pas lecteurs l'accès à l'œuvre originale et à la langue du cœur qu'ils partagent avec l'auteur. Cette vertu pédagogique vaut surtout pour les éditions bilingues. Mais le seul fait d'afficher un texte comme une traduction d'un original breton met en valeur cette dernière, puisqu'elle lui donne la première place dans la hiérarchie que présuppose la traduction aux yeux du grand public, à tort à certains égards comme le suggéraient Chamberlain (1987 : 18), Steiner (1978 : 365) ou encore François Ost (2009 : 262) : « *Dans les cas les plus ordinaires, c'est une vie prolongée ou la survie que la traduction assure à la langue grâce à la transmission renouvelée de ses œuvres* ». Et ce, quand bien même la publication de l'original est ultérieure à celle de la traduction, comme dans le cas du *Cheval d'orgueil*.

Hélias (1986 : 9-10) met en avant un autre aspect dans sa préface à l'autotraduction de *L'école du Renard* par Drezen :

Il n'y avait guère que l'auteur lui-même à pouvoir affronter la gageure d'une translation en français de son livre.

C'est le breton populaire, tel sur le papier que dans la bouche, bousculant la syntaxe et se régaland des créations langagières les plus inattendues, d'enchaînements d'images dont on renonce parfois à trouver la signification exacte tout en sachant bien qu'elles sont en situation et parfaitement accordées au propos de l'auteur qu'entraîne irrésistiblement son discours. C'est un texte parlé, respiré d'un bout à l'autre, abondant, généreux, inventif, avec des phrases cassées par des incidentes, des repentirs du conteur qui se corrige à mesure et se rattrape comme il peut. Ainsi parlait Youenn Drezen sans retenue ni souci de littérature, je me souviens et je m'ébahissais à l'entendre au point qu'il daignait s'arrêter de temps à autre, non pas à bout de course, mais pour m'engager vivement à prendre la parole à mon tour, pauvre « bigouden du Nord » que j'étais selon lui.

Si l'excellent connaisseur du breton qu'est Hélias doit parfois renoncer à comprendre, on perçoit bien la gageure ! Mais ce qui ressort alors, c'est le caractère oral et populaire du style de Drezen et, par conséquent, les variations dialectales, à l'évidence plus marquées dans la langue parlée au quotidien, jusqu'au jargon professionnel du *chon* des brodeurs de Pont-l'Abbé. D'où la référence à la zone différente du pays bigouden dont était originaire Hélias.

Là encore, les caractéristiques sociolinguistiques du breton diffèrent grandement de celles du français et, sur un territoire bien plus petit, moins peuplé, pour un nombre de locuteurs très

inférieur, on a des variations « dialectales » qui paraissent très nombreuses, extrêmement localisées, allant jusqu'à poser des problèmes d'intercompréhension. C'est un fait souvent relevé par les enquêteurs ou par les locuteurs « natifs » du breton, mais aussi largement exagéré, notamment par ces derniers, du fait de la comparaison avec la langue dominante, où les médias et l'instruction obligatoire ont fait leur œuvre uniformisatrice. Les traducteurs de breton, eux, estiment que cette variation dialectale est une richesse (ar Rouz, 2010 : 193).

Pour autant, elle n'en demeure pas moins une difficulté dans le cas de Drezen et l'auteur, en se faisant traducteur de son propre écrit, aide alors les lecteurs, y compris ceux qui lisent le breton, à accéder au sens de l'œuvre originale. La dimension pédagogique de l'autotraduction opérerait alors même sans édition bilingue car la lecture de l'original pourrait être davantage facilitée par la version française de l'auteur que par des dictionnaires (quoiqu'il en existe un, intitulé *Geriaoueg luc'hajou ar brezhoneg*, paru en 2003 aux éditions An Alarc'h, qui traite, entre autres « argots », du *chon*).

Coller à la « réalité »

L'autotraduction constitue peut-être pour les auteurs une façon de tenir compte de leur environnement sociolinguistique dans leur production littéraire. Car, indépendamment du paramètre de l'alphabétisation de la population, la réalité de leur époque est que les monolingues francophones (ou, du moins, les non-brittophones) sont devenus plus nombreux que les brittophones, y compris sur le territoire historique de la langue bretonne, la Basse-Bretagne.

Leurs œuvres bilingues sont donc le reflet de cette évolution sur deux plans : celui du contenu, d'une part, dans les écrits à teneur (auto)biographiques, qu'il s'agisse du *Cheval d'orgueil*, qui veut précisément rendre compte de la société dans laquelle se transmettait la langue bretonne, ou de *L'école du Renard* qui raconte l'enfance de Drezen ; celui de la langue, d'autre part, qui intègre au français de nombreux éléments bretons, sous la forme d'emprunts (avec ou sans traduction), de calques, etc. Dans le cas de Drezen, Hélias souligne :

il est même allé jusqu'à emprunter, dans sa translation, certains traits originaux du français « maladroitement » parlé par le petit peuple bretonnant de Pont-l'Abbé quand il s'est aventuré à utiliser cette langue – nécessité fait loi – à partir de son breton. (Hélias, 1986 : 10)

On observe ce souci de coller à la réalité dans une forme d'autotraduction que je n'ai pas encore évoquée, dans le domaine audiovisuel. Dans le premier long métrage réalisé entièrement en breton par Soazig Daniellou, sorti en 2013 sous le titre *Lann vras*, on a ainsi des dialogues en français, en particulier avec un gendarme. La réalisatrice avait été interrogée à ce sujet le 17 juillet 2013, après une projection dans le cadre du *Kamp etrekeltiek ar vrezhonegerien* (« camp interceltique des bretonnants »), stage qui n'accueille pas de débutants étant donné que la règle y est de ne parler que breton. Elle avait répondu qu'elle s'était battue pour introduire du français dans ce film (dans ses films en général), afin qu'il corresponde au bilinguisme que vivent les bretonnants au quotidien, pour montrer une société bilingue qui pourrait être vécue sereinement, etc. Sa préoccupation explicite était là que les spectateurs puissent ainsi s'identifier aux personnages et « croire » à l'histoire (et ils étaient supposés ne pas pouvoir croire à un gendarme qui parlerait breton).

Résistances... ou inversion du processus ?

La question montrait pourtant en elle-même un certain scepticisme. On peut en effet légitimement se demander en quoi la langue bretonne seule empêcherait de « croire » à l'histoire : entendre Clint Eastwood ou Jennifer Aniston parler français dans des productions doublées au cinéma ou à la télé nous empêche-t-il de croire à l'histoire ? Non ! Pourvu, bien

sûr, que l'intrigue fonctionne, que le film soit bon ! En plus, la même réalisatrice racontait avec fierté ce même soir que des non-brittophones étaient sortis d'une projection enchantés, ayant même oublié, grâce aux sous-titres, que le film était principalement en breton.

On observe un phénomène similaire au théâtre avec la pièce *Frankiz*, jouée par la troupe professionnelle Strollad ar Vro Bagan. Cette pièce est très largement bilingue, avec de longues scènes entièrement en français, surtout pour délivrer les discours des politiques de l'époque représentée. La motivation annoncée sur scène avant le spectacle (en tout cas lors d'une représentation à Lorient le 1^{er} février 2013) était la pédagogie pour les spectateurs qui craignaient de ne pas comprendre. L'autre motivation qui saute aux yeux est la motivation commerciale : une pièce bilingue sera plus facile à vendre à un plus grand nombre d'organismes pour un public plus large. Pourtant, cette troupe jouait, encore jusqu'à récemment, exclusivement en breton.

Que nous montrent donc ces formes d'autotraduction ? Quelle articulation existe-t-il avec le phénomène littéraire étudié jusqu'ici ? Quelle évolution sociolinguistique montre l'autotraduction ainsi envisagée aujourd'hui ?

Encore des autotraducteurs bretons aujourd'hui ?

J'ai suggéré que l'autotraduction était de nos jours très marginale dans la littérature de langue bretonne, m'appuyant sur le fait que les autotraducteurs vivants n'ont, à de rares exceptions près, produit qu'une seule œuvre bilingue. Il serait intéressant de proposer une évaluation quantitative du phénomène en recherchant le nombre d'autotraducteurs par rapport au nombre d'écrivains, le nombre d'ouvrages autotraduits par rapport au nombre d'ouvrages édités au total en breton, voire en comparant ces données avec celles que l'on pourrait tirer de l'*Index Translationum* de l'UNESCO pour d'autres domaines linguistiques. On s'intéresserait alors à l'évolution de ces chiffres pour éventuellement confirmer le déclin de l'autotraduction impliquant le breton. Cette étude sort malheureusement du cadre du présent article.

Comment expliquer alors l'émergence des formes d'autotraduction que je viens de décrire ? Si les écrivains délaissent l'autotraduction, pourquoi les scénaristes et metteurs en scène s'y mettent-ils ?

Mon hypothèse serait que, les données sociolinguistiques du breton et les formes artistiques continuant d'évoluer, on assiste toujours, d'une part, à une baisse du nombre de locuteurs de breton, à mesure que les locuteurs les plus âgés, largement majoritaires, meurent et, d'autre part, à une augmentation du nombre de brittophones chez les jeunes. Or, ces générations ne se divertissent pas de la même manière. Si le théâtre était très populaire chez les premiers, ce qui a permis à plusieurs troupes de continuer à se produire régulièrement en breton uniquement jusqu'à il y a peu, les seconds ont beaucoup recours à l'écran : télévision, cinéma, téléphones, Internet, jeux vidéo...

Cela expliquerait que les troupes de théâtre cherchent à élargir leur marché par le recours à l'autotraduction (même si le travail est collectif, à un stade ou un autre du montage d'une pièce de théâtre ou d'un film, il y a fort à parier qu'il s'agisse bien d'autotraduction), et que le premier long métrage en breton ne supprime pas totalement le français, que ce soit dans le film lui-même ou par le sous-titrage, comme le fait aussi France 3 pour ses émissions en breton. La crainte est dans ce dernier cas de se priver d'une partie du public déjà restreint qui est susceptible d'être intéressé.

Résistances accompagnées

Pourtant, ces traductions suscitent aussi des résistances, en particulier chez les spectateurs bretonnants qui voient le champ de leurs activités culturelles possibles en breton, sans « pollution » par la langue dominante, se réduire comme peau de chagrin (ar Rouz, 2013 : 66) : « *Que diraient les francophones si toutes les émissions de télé étaient sous-titrées en*

anglais ? » Même en littérature, les résistances sont explicites chez certains auteurs. C'est le cas de Mich Beyer. J'ai expliqué ailleurs (ar Rouz, 2013 : 26) que l'auteur, primé par le Cercle Sten Kidna au Bono en 2009, avait dû expliquer à l'animateur de l'émission WebNoz du 28 mars 2009¹⁶, Lionel Buannic, qu'elle n'était pas forcément enthousiaste à l'idée de voir ses écrits traduits en français, aussi bons soient-ils, parce qu'elle souhaitait d'abord qu'ils soient lus en breton.

Or, Mich Beyer a commis, deux ans plus tard, la traduction de seize nouvelles d'autres écrivains bretons, dans le recueil *Karavell* (An Alarc'h Embannadurioù, 2011). Comme si elle avait entendu l'intérêt de faire connaître la littérature bretonne mais aussi devancé d'éventuelles velléités de traduction de l'une de ses nouvelles, par exemple. Cela n'interdit pas explicitement de telles initiatives, évidemment, qui pourraient d'ailleurs concerner aussi bien ses romans, mais on a l'impression d'une sorte de diversion : « si vous voulez découvrir la littérature bretonne par la traduction en français, commencez donc par là ! » Ce n'est là, toutefois, que pure conjecture de ma part, qui n'enlève rien, au contraire, à la qualité littéraire des œuvres de Mich Beyer.

La question essentielle que posent ces résistances – qu'elles soient réelles ou seulement supposées –, est celle de la traduction de soi. Les autotraducteurs bretons cités jusqu'ici, en accompagnant la substitution linguistique par leur autotraduction, parachevaient peut-être la traduction d'eux-mêmes : ne cherchaient-ils pas à réconcilier leur langue « affective » et leur aspiration à un statut et une existence d'écrivain, dans une société qui précisément semblait sur le point d'enterrer cette langue ? Le glissement vers la langue dominante, en fait de réconciliation, pouvait éventuellement la consacrer comme un moyen d'existence sociale plus sûr que le breton. Peut-être le refus de Mich Beyer est-il davantage, au fond, celui de la *self-translation* que celui de l'*auto-translation*, si l'on reprend ici la distinction de Michael Cronin (2003 : 142, 153).

Le Dimna (2005 : 24) rapporte les propos de l'écrivain tchèque Ota Filip qui dit ne plus « se reconnaître » dans les traductions allographes de ses œuvres en allemand et décide donc de s'autotraduire. Malgré les apparences, sa démarche n'est pas contradictoire avec le refus de l'autotraduction comme traduction de soi que je vois à l'œuvre en Bretagne puisqu'elle montre bien plutôt à quel point la traduction ou l'autotraduction participe pour l'écrivain de la construction de son existence sociale, et sociolinguistique en particulier. Si Mich Beyer n'envisage pas vraiment la traduction de ses œuvres en français, c'est sans doute qu'elle ne s'y reconnaîtrait pas non plus, s'en fit-elle elle-même traductrice, et qu'exister en tant qu'écrivain de langue française ne l'intéresse tout simplement pas pour être elle-même.

Je juge probable que Mich Beyer soit ici le chantre de nombreux locuteurs du breton d'aujourd'hui, à la recherche d'un équilibre dans leur bilinguisme. L'histoire sociolinguistique du pays et la leur propre sont constituées en grande partie de la reconquête de leur héritage linguistique, c'est-à-dire d'une forme de traduction de soi du français vers la langue des ancêtres. La recherche d'un équilibre qui corresponde mieux à ce qu'ils ont envie d'être passe alors sûrement par le refus de la traduction de soi et des autres du breton au français.

Ces résistances sont accompagnées par d'autres phénomènes de traduction que je ne peux évoquer ici que brièvement. Tout d'abord, il faut mentionner la création en 1999 de l'Office de la langue bretonne, association devenue établissement public de coopération culturelle rattaché à la région Bretagne en 2010. Cet organisme a dès le départ inclus un service de terminologie, nommé TermBret, qui avait été créé cinq ans auparavant au sein de l'Institut culturel de Bretagne, et aussi un service de traduction qui excluait explicitement de son champ d'action la traduction littéraire pour s'atteler à tous les autres types de traduction :

¹⁶ Émission en breton diffusée sur la chaîne Internet Brezhoweb.

administrative, juridique, technique, promotionnelle, etc. Les langues de travail quasi exclusives sont le français et le breton et les traductions se font du premier au second.

En quoi ces traductions « pragmatiques » accompagnent-elles, voire suscitent-elles, les résistances à la traduction de soi qu'implique l'autotraduction ?

L'Office a posé depuis le début comme condition à la réalisation de traductions que celles-ci soient destinées à un affichage public. On peut expliquer cette contrainte de visibilité par le souhait que le travail effectué serve à promouvoir la langue de traduction, c'est-à-dire à la fois la faire connaître aux non-locuteurs (pour éventuellement les inciter à l'apprendre) et aussi en améliorer le statut aux yeux des locuteurs (voir ar Rouz, 2012 : 390-392). Si leur langue devient « appropriée » dans la vie publique, les locuteurs seront doucement invités à l'utiliser dans tous les domaines de leur vie quotidienne et donc moins enclins à accueillir les autotraductions vers le français. Au contraire, ils pourraient même en produire davantage vers le breton, ce qui indique bien une possible inversion du processus de substitution linguistique ou, à tout le moins, un rééquilibrage du bilinguisme.

Les traductions pragmatiques contribuent donc à la création d'un environnement bilingue dans la vie publique et, par ricochet, dans la vie quotidienne des locuteurs de breton car elles sont aussi le prétexte à développer des outils susceptibles de les aider à tout exprimer en breton (voir encore ar Rouz, 2012 : 393-400). C'est le cas de TermBret, le service de terminologie de l'Office de la langue bretonne, qui a mis en ligne il y a plusieurs années sa base de données, appelée TermOfis.

Enfin, un autre service de traduction, à savoir l'interprétation breton-français, évite aux brittophones d'avoir éventuellement à s'autotraduire. Car, bien souvent, dans les environnements bilingues, tout le monde change de langue à partir du moment où une seule personne déclare ne pas pouvoir prendre part à la conversation si elle est poursuivie dans la langue minoritaire. Et, pour qui trouverait abusif d'assimiler de l'« alternance codique » (Blanchet, 2000 : 123) à de l'autotraduction, ajoutons qu'on observe bien de l'autotraduction dans ce type d'environnements sociolinguistiques lorsque des locuteurs, animateurs, conteurs, conférenciers, politiques ou autres proposent des interventions « bilingues » – donc « traduites » –, souvent par eux-mêmes, surtout quand le discours est improvisé.

L'Office public de la langue bretonne possède une valise d'interprétation composée d'un microphone et de vingt casques sans fil et la met à la disposition du public pour organiser des événements bilingues grâce au recours à l'interprétation. Elle est régulièrement demandée mais il faut pour cela trouver des interprètes. Au sein de l'association Kerlenn Sten Kidna (Morbihan), on a fait l'expérience de l'interprétation « chuchotée » et elle a mené à l'investissement dans une valise du même type qui permet d'avoir localement le matériel nécessaire aux événements bilingues qu'elle se donne pour mission d'organiser (ar Rouz, 2013 : 36-38).

Conclusion

La comparaison de différentes échelles est, à n'en pas douter, toujours très instructive dans l'étude de quelque phénomène que ce soit. Si j'envisageais bien, à l'issue de mon mémoire sur l'autotraduction soutenu en 2002, de prolonger la recherche par l'étude de l'autotraduction chez des auteurs bretons, il s'avère que le détour par des recherches sur les enjeux de la traduction, en particulier institutionnelle, appliquées elles aussi à des échelles différentes et notamment à la Bretagne, éclaire très bien la distinction que proposait Cronin entre *auto-translation* et *self-translation*.

Après avoir tenté de dresser un panorama de l'autotraduction en Bretagne, en m'attardant longuement sur le champ visible et identifiable de la littérature, j'ai montré que les principales

motivations n'étaient pas forcément les mêmes chez les autotraducteurs travaillant entre langues centrales que pour ceux identifiés dans le domaine géographique et sociolinguistique breton.

J'ai alors proposé un parallèle entre l'évolution du phénomène de l'autotraduction littéraire et l'évolution sociolinguistique de la Bretagne. Car, si l'on suit la logique qu'identifie Rannou (1997) dans l'œuvre et les propos de Pierre-Jakez Hélias et que l'autotraduction littéraire est bien une forme de traduction de soi, symptomatique dans le cas breton de la traduction de toute une communauté sociolinguistique dans la langue dominante, l'autotraduction des bretonnants devrait à ce jour être complète, c'est-à-dire avoir abouti au monolinguisme francophone. Or, il n'en est rien. Le nombre de locuteurs du breton continue de diminuer mais on constate que ceux qui s'expriment par le biais de la littérature ou qui « consomment » de la culture ne souhaitent pas ou plus s'autotraduire ni avoir à accepter des autotraductions en français.

La demande semble porter davantage sur un environnement véritablement bilingue qui permette à chacun de choisir la langue de son quotidien et de ses interactions, y compris hors de la sphère « privée » où d'aucuns auraient souhaité voir confinées les langues autres que le français. Ce sont encore les services de traduction, paradoxalement – mais il s'agit cette fois de traduction allographe et « pragmatique » –, qui accompagnent la traduction de soi de la langue dominante à la langue minoritaire en promouvant la langue, en lui (re)donnant le statut d'une langue « publique », en développant des outils, en particulier terminologiques, et, enfin, en dispensant les locuteurs, par l'interprétation, de s'autotraduire.

Bibliographie

Brud Nevez, n° 302, janvier 2014. Brest.

AR ROUZ D., 2013, *Troioù ha distroioù / Tours et détours*, An Dason, n° 77, Kerlenn Sten Kidna, Lorient.

AR ROUZ D., 2012, *Les enjeux de la traduction dans une Europe plurilingue*, thèse de doctorat préparée sous la direction du Professeur J. Peeters et soutenue le 12 décembre, Université de Bretagne-Sud, Lorient.

AR ROUZ D., 2010, « Le traducteur : équilibriste des frontières », dans *Traduction et communautés*, J. Peeters (dir.), Artois Presses Université, Arras, pp. 181-196.

AR ROUZ D., 2005, « D'une pratique à une autre : la médiation de la théorie », in J. Peeters (dir.), *La traduction : De la théorie à la pratique et retour*, Presses Universitaires de Rennes (PUR), Rennes, pp. 31-41.

AR ROUZ D., 2003, *La traduction en breton et en gallo : enjeux et difficultés*, mémoire de DEA (Diplôme d'études approfondies), Université de Haute-Bretagne, Rennes.

AR ROUZ D., 2002, *Self-translation as a reassessment of contemporary approaches to translation*, mémoire de maîtrise, Université d'Artois, Arras.

AR ROUZ D., 1999, *L'autotraduction : miroir droit ou déformant ?*, dossier de traductologie, DU de traduction de l'Institut de perfectionnement en langues vivantes (IPLV), Université Catholique de l'Ouest, Angers.

BLANCHET P., 2000, *La linguistique de terrain. Méthode et théorie. Une approche ethno-sociolinguistique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes.

CALVET L.-J., [1994] 2002, *Linguistique et colonialisme*, Éditions Payot & Rivages, Paris.

CHAMBERLAIN L., 1987, « "The Same Old Stories": Beckett's Poetics of Translation », in A. W. Friedman, C. Rossman et D. Sherzer (dir.), *Beckett Translating / Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, University Park, pp. 17-24.

- COLLINGE L., 2000, *Beckett traduit Beckett. De Malone meurt à Malone Dies l'imaginaire en traduction*, Droz, Genève.
- COUTURIER M., 1999, « Gommages et réécritures », *Magazine littéraire*, n° 379, septembre. Paris, pp. 56-60.
- CRONIN M., 2003, *Translation and Globalization*, Routledge, Oxon.
- FRIEDMAN A. W., C. ROSSMAN et D. SHERZER (dir.), 1987, *Beckett Translating / Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, University Park.
- GARCÍA DE TORO C., 2009, *La traducción entre lenguas en contacto: catalán y español*, Peter Lang, Berlin.
- GWERNIG Y., 1997, *Un dornad plu / A handful of feathers*, Al Liamm, Kintin.
- GWERNIG Y., 1972, *An toull en nor / Le trou dans la porte*, Ar Majenn Editions, Rostrenen.
- HÉLIAS P.-J., 1986, « Préface », in Y. Drezen, *L'école du Renard*, Éditions Jean Picollec, Paris, pp. 5-10.
- HÉLIAS P.-J., 1975, *Le Cheval d'Orgueil. Mémoires d'un Breton du pays Bigouden*, Plon, Paris, Collection « Terre Humaine ».
- HENRY H., 1998, « La traduction selon V. N. (Vladimir Nabokov et la traduction) », *Quatorzièmes Assises de la Traduction Littéraire (Arles 1997)*, Actes Sud, Arles, pp. 79-96.
- KLEIN-LATAUD C., 1996, « Les voix parallèles de Nancy Huston », *TTR*, vol. IX, n° 1, Association canadienne de traductologie-Université Concordia, Montréal, pp. 211-231.
- KLOSTY BEAUJOUR E., 1999, « Jeux et figures polyglottes », *Magazine littéraire*, n° 379, septembre, Paris, pp. 61-63.
- LE DIMNA N., 2005, *Palimpsestes franco-bretons. L'autotraduction de Youenn Drézen*, L'Harmattan, Paris.
- LONG J., 1995, « Beckett et Compagnie », *Palimpsestes*, n° 9, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 135-147.
- OST F., 2009, *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*, Librairie Arthème Fayard, Millau, Collection « Ouvertures ».
- OUSTINOFF M., 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.
- PERLOFF M., 1987, « Une Voix pas la mienne: French / English Beckett and the French / English Reader », in A. W. Friedman, C. Rossman et D. Sherzer (dir.), *Beckett Translating / Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, University Park, pp. 36-48.
- RANNOU P., 1997, *Inventaire d'un héritage. Essai sur l'œuvre de Pierre-Jakez Hélias*, An Here, Saint-Thonan.
- SCHIFF S., 1999, « Monsieur le grand écrivain et Madame », traduit de l'anglais par N. Vinsonneau, *Magazine littéraire*, n° 379, Paris, pp. 28-36.
- STEINER G., 1978, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par L. Lotringer, Albin Michel, Paris, version originale parue en 1975.
- TOPHOVEN E., 1994, « Beckett et l'Allemagne », *TransLittérature*, n° 8, hiver. ATLF et ATLAS, Paris, pp. 34-38.

LE CŒUR ET L'ESPRIT : DÉCHIREMENTS ET STRATÉGIES D'AUTOTRADUCTION CHEZ QUELQUES AUTEURS BRETONS

Erwan Hupel

CRBC, Université de Rennes 2

L'écriture en langue minoritaire – et ici, en langue bretonne – place l'auteur devant l'angoisse d'une page noire. Parce qu'au-delà des conditions objectives de son état minoritaire, l'auteur en langue bretonne est le sujet – et l'éventuel acteur – d'un processus de minoration (Marcellesi, 1980 : 57), certains de ses lecteurs attendent qu'il s'engage contre ce processus et illustre la vitalité de la langue qu'il utilise, d'autres espèrent qu'il entre en résonance avec une série d'architextes d'autant plus nécessaires qu'ils sont rares, venant ainsi défendre la validité d'un palimpseste constitutif d'une identité littéraire contestée parce que minorée, d'autres encore souhaitent qu'il satisfasse leur goût pour l'évocation mimétique d'une société disparue (Hupel, 2013 : 499-509) et renonce en cela à dépasser un horizon (Jauss, 2010 : 58-59) décrété immuable.

Devant cette réduction du champ des possibles, l'autotraduction ne va pourtant pas de soi. La part du collectif dans l'acte d'écriture en langue minorée rend suspecte toute velléité d'émancipation d'un auteur ayant lié son destin à celui de sa langue¹ : « Ar brezoneg eo ma bro – Le breton est ma patrie » expliquait Pierre-Jakez Hélias² (1974 : 138), l'auteur du *Cheval d'orgueil*, paradoxe (ou acte de contrition ?) d'un auteur qui s'est obstiné à traduire une langue qu'il n'a eu de cesse pourtant de présenter comme « irréductible » (Glon, 1998 : 61).

Certes l'autotraduction peut être l'outil d'une certaine *realpolitik* devant l'impossibilité de ne pas écrire (selon ce devoir de *Deffence et d'Illustration* qui se présente, qu'il l'accepte ou non, à tout écrivain en langue minorée : « Nous avons ici un grand procès à soutenir ; c'est une question d'État que nous plaidons pour un peuple et pour sa langue... » (Souvestre, 1858 : 139)) et l'impossibilité d'écrire en français. Elle peut être, dans ce cas précis d'une situation minorée, la proposition d'un nouvel entre-soi élargi à l'ensemble des communautés minorées, et non l'ouverture d'un « nouvel horizon », trop commodément présenté comme neutre. Mais l'autotraduction est moins une échappatoire que la construction d'un réseau supplémentaire d'interférences³ qui vont impacter le fonctionnement du texte en l'inscrivant dans une dépendance, non exclusive mais privilégiée, avec le texte traduit.

¹ Voir à cet égard l'analyse du parcours de l'auteur basque Bernardo Atxaga par Ur Apalategui (2001).

² Pierre-Jakez Hélias – *Pierre Hélias* (1914 - 1995).

³ Voir la théorie du polysystème établie par Itamar Even-Zohar (1990).

D'abord parce que l'autotraduction est, en littérature brittophone, un déchirement. Celui qui s'y essaie acte la situation minorée de la langue bretonne et son incapacité à assurer seule le rayonnement de sa littérature. L'autotraduction depuis la langue minorée est alors entendue comme une violence (nécessaire ?) faite au texte original. Déchirement exposé par plusieurs auteurs, voire surexposé jusqu'à éclipser les motivations politiques et surtout économiques de l'autotraduction, considérations plus difficilement avouables⁴, il est vrai, dans un système littéraire en lutte pour sa survie et où l'on attend de l'auteur qu'il se soumette aux impératifs collectifs. L'autotraduction en français est alors un dépaysement en trompe-l'œil, *a fortiori* lorsque le texte illustre, comme c'est souvent le cas en langue minorée, le conflit diglossique latent. Elle réactive le rapport de domination et induit une redéfinition, voire une réécriture nécessaire du texte.

Ainsi, une fois passé à l'acte, l'autotraducteur, certes en position « privilégiée » par rapport à un « simple » traducteur, n'est pas libre et va s'employer à réduire la fracture qu'il vient d'opérer et les « normes » (Tourey, 1995 : 56) qui vont organiser le processus de traduction vont être définies par ce dilemme diglossique. Dans une autotraduction en français, l'auteur, dénonçant sa propre traduction, va sublimer, par divers artifices (bretonnismes...) le texte original dominé. Dans une autotraduction en d'autres langues, comme Kafka invitait les traducteurs du yiddish à le faire⁵, l'auteur va chercher l'occasion de casser un entre-soi diglossique.

Parvenu au terme de sa démarche, l'autotraducteur a alors produit une double réécriture de son texte. La première est le fruit de son travail d'(auto)traduction/reformulation, la seconde résulte de l'inscription du texte en langue bretonne dans un nouveau réseau d'interférences avec sa version française. Cette réécriture peut être passive, initiant en fait une relecture du texte en langue bretonne qui apparaît dès lors comme le négatif de sa version réécrite ; elle peut également être active, dans l'idée d'un va-et-vient entre les deux textes ou d'une réécriture *a posteriori* du texte original.

Langue du cœur, langue de l'esprit

C'est peut-être la stérilité du processus crépusculaire (Hupel, 2013 : 50), incapable de produire le dénouement qu'il annonçait : la disparition des langues et cultures celtiques, qui a conduit à sa redéfinition en un paradigme mou, aménageant une cohabitation de fait et traduisant la mise en texte de la situation diglossique par une sorte de compromis territorial.

Tangi Malmanche⁶, dramaturge, auteur d'une œuvre originale inspirée des mystères bretons du Moyen-âge (qui furent en vogue en Bretagne jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle en perdurant de façon résiduelle aujourd'hui encore) a sans doute été le premier à théoriser cet « entre-langues » qui le conduisait à proposer ses pièces dans deux versions, bretonne et française : « ... ces *versions françaises* constituent au même titre que celles bretonnes écrites simultanément, une expression de mon œuvre directe et immédiate. Le français est mon idiome natal et naturel. S'il n'est pas le patois de mon cœur, il est la langue de mon esprit. »

⁴ « ... il n'y a plus pour Hélias (et pour les autres) qu'un public restreint comme écrivain de langue bretonne, alors qu'il en a un, bien plus large, comme écrivain de langue française. Il suffit de comparer le tirage du Cheval d'orgueil et celui de Marh al lorch : plus d'un million d'exemplaires pour l'un, quelques centaines pour l'autre. » (Broudic, 2001 : 137)

⁵ « On ne peut pas, en effet, traduire le yiddish. Les relations entre le yiddish et l'allemand sont beaucoup trop délicates, beaucoup trop chargées de sens pour ne pas se rompre dès qu'on veut ramener le yiddish à l'allemand : ce qui a été traduit n'est plus du yiddish, mais une chose dépourvue de réalité. Par la traduction en français par exemple, le yiddish peut être transmis aux Français, par la traduction en allemand, il est anéanti. » (Kafka, 1989 : 1144)

⁶ Tangi Malmanche – *Tanneguy Malemanche* (1875 - 1953).

(Malmanche, 1926 : XVI). D'une certaine façon, Malmanche s'emploie déjà à réduire la fracture, assurant les lecteurs bilingues qu'ils auront la meilleure part, mais il consacre surtout l'imbrication de la démarche d'autotraduction dans le rapport diglossique. En d'autres termes, la répartition des compétences entre langue B (le breton) et langue A (le français) à l'intérieur du système diglossique va interférer sur l'autotraduction du texte d'une langue à une autre (et non sur la traduction si elle était le fait d'un traducteur « libéré » de cette dichotomie « langue du cœur, langue de l'esprit ») : puisque, du fait de la diglossie, aucune des deux langues n'est omnipotente, l'autotraduction en français d'une œuvre en breton serait impossible.

La seconde réécriture – après une première publication en 1900 dans la revue *L'Hermine* présentant les textes bretons et français en vis-à-vis (l'autotraduction était donc possible) – de la première pièce de Tangi Malmanche : *Marvaill an ené naonek* (Malmanche, 1900), devenue *Le conte de l'âme qui a faim*, pousse cette logique à son terme. C'est une mise en texte exemplaire de la dichotomie cœur/esprit énoncée par Malmanche mais où l'esprit semble prendre ses distances avec le cœur. Le texte breton présente le destin de l'âme de Yann Vareg, emporté par l'Ankou – la mort personnifiée – pour avoir osé manger la nourriture préparée par sa mère pour les âmes des défunts. Il est condamné, une fois passé de vie à trépas, à errer comme une âme affamée, accompagné de l'Ankou et n'espérant son salut que dans le pardon de sa mère si elle veut bien lui donner un peu de cette nourriture qu'il avait autrefois volée. Le texte français, langue de l'esprit donc, présente une histoire rationalisée dont l'auteur a effacé le merveilleux (Bihannig, 2005 : 17) : Yann Vareg n'est plus une âme mais un galérien en fuite qui abuse de la crédulité d'une vieille femme et l'Ankou est ici : « un homme drapé dans une peau de bœuf, qui laisse apercevoir son pantalon de citadin [...]. On entend, au dehors, des rires étouffés. » (Malmanche, 1926 : 208).

Cette autonomie totalement assumée est plutôt l'exception, la règle étant pour Malmanche d'entretenir une transtextualité contrariée entre les deux textes. Le breton fait langue du cœur, c'est la traduction française qui se dérobe. On lui adjoint un entremetteur : la représentation des *Paiens* – version française de la pièce *Ar Baganiz* – en 1931 au Théâtre de l'Œuvre à Paris mobilise les services de Charles Le Goffic, qui chaque soir, rapporte Herry Caouissin (Malmanche, 1975a : 136), s'improvise prologueur afin d'expliquer la pièce aux spectateurs. Tangi Malmanche surcharge lui la traduction française de la pièce d'un appareil de notes explicatives sans véritablement recréer un lien perdu avec le changement de langue, mais tentant de recontextualiser la pièce.

Cette répartition des rôles est moins innocente qu'il n'y paraît. Protestant du privilège de la langue bretonne qui serait la plus à même de parler au cœur de ses lecteurs ; elle consacre le surmoi francophone de l'auteur brittophone (et donc de langue minorée) et installe des normes déséquilibrées dans l'autotraduction. La langue du cœur est celle du particulier, c'est un pré-carré mais c'est aussi une réduction et le texte breton ne peut être que limité dans son « travail » (il n'est qu'à apprécier, ne serait-ce qu'en volume, l'autotraduction depuis une langue majoritaire vers une langue minoritaire). Dès lors la traduction française peut, comme dans le premier exemple, acter d'une transtextualité impossible et prendre ses distances avec l'original, estimant parler pour l'esprit et donc l'universel. Mais elle peut également feindre cette transtextualité contrariée, donner de l'épaisseur à un texte réduit dans son expression : le texte breton ne peut pas parler à l'esprit (c'est son identité creuse), le texte français s'en chargera mais le travail de traduction et de réécriture devra tendre en une restitution de ce particularisme par différents artifices (calques, gloses...) qui seront autant d'effets d'enracinement.

Stratégies de reterritorialisation

Dans une « lettre à un bretonnant sur le besoin de littérature », Pierre-Jakez Hélias, qui a alors accédé à la reconnaissance littéraire avec la parution du *Cheval d'orgueil* (Hélias, 1975), ouvrage mémoriel présenté comme traduit du breton, d'abord publié dans sa version française (la version bretonne, *Marh al lorh*, ne paraîtra qu'en 1986), propose, en exemple, différents auteurs ayant fait le choix d'une expression bilingue. Il évoque le *Barzaz-Breiz*, les poèmes de Yann-Ber Kalloc'h, le théâtre de Tangi Malmanche : « C'est dans cette voie que nous devrions pousser nos jeunes écrivains si nous désirons une audience qui dépasse la famille des bretonnants convaincus d'avance » (Hélias, 1978 : 45). C'est en tout cas dans cette voie qu'Hélias semble vouloir inscrire son propre travail.

Le *Barzaz-Breiz*, publié pour la première fois en 1839 est un recueil de chants populaires collectés, arrangés et traduits par Théodore Hersart de la Villemarqué et qui rencontrera un succès considérable dans l'Europe romantique d'alors. Réédité régulièrement depuis, « bréviaire⁷ » pour plusieurs générations d'écrivains bretons, il sera pendant plus d'un siècle l'objet d'une polémique féroce quant à l'authenticité de ses textes jusqu'à la publication des carnets de collectage de l'auteur par Donatien Laurent en 1989. Yann-Ber Kalloc'h⁸, poète groisillon, obtint une certaine reconnaissance, notamment avec *La prière du guetteur*, publiée par René Bazin, le 7 janvier 1917, dans *L'Echo de Paris*. Ses poèmes exaltant son île, sa langue, son catholicisme, empreints d'un tourment existentiel fort et d'une humeur belliqueuse très germanophobe pour cet engagé volontaire tué au front quelques mois plus tard, seront réunis dans un recueil bilingue, avec une traduction qui n'est pas attribuée à l'auteur et où la part de celui-ci reste difficile à définir (Calloc'h, 1921).

Ce panthéon (avec Pierre-Jakez Hélias en dernier entrant ?) ne doit effectivement pas son succès d'audience à la seule « famille des bretonnants », qui n'étaient d'ailleurs pas tous « convaincus d'avance », mais davantage au fonctionnement de l'hypertexte (la traduction française) avec l'hypotexte (le texte breton) (Genette, 1982 : 11). En effet, par l'autotraduction, l'auteur en langue bretonne produit ce que Deleuze et Guattari (1975 : 19) appellent « ... une littérature mineure [qui] n'est pas celle d'une langue mineure [mais] plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. ».

Ni le *Barzaz-Breiz*, ni le *Cheval d'orgueil*, encore moins les pièces de Malmanche ou les poésies de Kalloc'h ne sont considérés comme œuvres du patrimoine universel (dans toute l'acception européocentrique du terme). C'est leur capacité à exprimer la territorialité du texte, leur pouvoir de reterritorialisation (Deleuze, Guattari, 1975 : 26) du texte traduit qui assure leur particularité et dans une certaine mesure leur succès.

S'il est admis, y compris par Hélias, que l'autotraduction de ses œuvres en prose est « ... réécriture dans la langue "cible" plutôt que transposition de la langue "source" » (Favereau, 2001 : 143), c'est ce travail de réécriture qui va permettre à Pierre-Jakez Hélias d'opérer cette reterritorialisation.

L'outil linguistique privilégié de cette opération est le bretonnisme où il s'agit de « ... forcer en français littéraire la structure bretonne... » (Glon, 1998 : 65) : « Celui-là se moque de moi en plein milieu de ma figure parce qu'il y a du mauvais français avec moi sur ma langue » (Hélias, 1975 : 243)⁹. Le calque, appelé donc ici bretonnisme, est plus qu'« un point de vue stylistique [ou qu']une illustration quasi sonore » (Favereau, 2001 : 152). Déjà utilisé

⁷ « Le *Barzaz-Breiz* n'est sans doute pas mon dictionnaire, mais c'est mon bréviaire, c'est notre bréviaire à tous, Bretons. » (Tiercelin, 1894 : 381)

⁸ Yann-Ber Kalloc'h – *Jean-Pierre Calloc'h*, de son nom de plume *Bleimor* (1888 - 1917).

⁹ Je renvoie à la liste (non exhaustive) établie par Thierry Glon (1998 : 64-65).

par d'autres auteurs – Youenn Drezen par exemple (Le Dimna, 2005 : 49) – il peut d'une part être entendu comme « la part privée du rituel » (Barthes, 1972 : 16), il est alors l'affiche du mythe commun aux membres du cercle des intimes. D'autre part, il connote, en tant que signifiant, l'altérité. C'est une traduction qui se dénonce elle-même en violentant la syntaxe du français. Il ne dit pas la réalité du texte original, il expose son identité en creux.

Pierre-Jakez Hélias glose également les mots bretons qu'il n'a pas voulu traduire dans son texte : « la mésange c'est penn-duig, la tête noire, ou penn-glaouig, la tête de charbon... » (Hélias, 1975 : 226). Il y a ici un vide entre « *penn-duig* » (ou « *penn-glaouig* ») et [] (mésange). Implicitement, la glose permet de consacrer « *penn-duig* » et « *penn glaouig* » comme signifiants culturels¹⁰, explicitement, la traduction mot-à-mot signifie l'irréductibilité de la langue bretonne et souligne l'incapacité du français.

De même, comme le note Pascal Rannou (1997 : 73), a-t-il recours dans certains de ses poèmes aux archaïsmes. Dans le poème *Tarz an deiz*, le vers « *Mil soudard a zo kouezet war ma liorz da bemp eur euz ar mintin* » (Hélias, 1974 : 44) est traduit par « Mille soudards se sont abattus sur mon verger à cinq heures du matin » (Hélias, 1974 : 45). De même dans le poème *Veni, Vedi, Vici*, le vers « *Padal ar Gelt zo sounn 'n e vragou* » (Hélias, 1974 : 162) est rendu par « Le Celte est ferme dans ses braies » (Hélias, 1974 : 163). L'acception première, en breton contemporain, du terme « *soudard* » étant « soldat » et celle de « *bragou* » étant « pantalon », la traduction archaïque le texte en lui donnant un caractère faussement antique que l'original breton ne possédait pas.

Autant de procédés auxquels s'ajoutent divers indices péritextuels : plusieurs textes d'Hélias sont présentés comme « traduits du breton armoricain ». Ici l'indice est double il rappelle l'inscription de l'hypertexte (la traduction française) dans la matrice d'un hypotexte, breton certes, mais aussi ancien, puisqu'il nous renvoie subtilement à une communauté de langue celtique (puisque le breton d'Hélias est armoricain c'est qu'il y a d'autres bretons). Ainsi que de nombreux indices épitextuels essaimés lors des entretiens accordés par l'auteur du *Cheval d'orgueil* : « Je suis dans mon pays, je n'ai pas bougé, moi, absolument pas. Je continue, sous le même ciel, devant le même océan, etc. Mais c'est la vie humaine autour, et même le paysage qui s'éloignent de moi, qui en réalité s'adultèrent, tandis que j'ai l'impression de continuer avec ma puissance vitale ordinaire et mon être individuel. » (Hélias, 1997 : 30) ou dans une poésie qui à l'occasion rappelle, en breton (et en français !), l'indissolubilité de la langue bretonne :

*Brezoneger ma'z on,
War ma zeod emañ ma herez,
Birviken ne vo deoh !*

*Bretonnant que je suis,
Mon héritage est sur ma langue,
Vous ne l'aurez jamais ! (Hélias, 1974 : 140-141)*

Chez Hélias l'autotraduction trahit le texte pour conserver l'intention du texte qui est de nous rappeler que l'auteur écrit *D'un autre monde*¹¹, inaccessible parce que différent et révolu, les calques, les gloses et l'appareillage paratextuel de ses œuvres sont autant de verticalités qui surgissent dans et hors du texte et construisent une chaîne de signifiants autres, par-delà le texte, qui martèlent cette irréductibilité supposée en même temps qu'ils surexposent devant nos yeux un territoire qui est une création littéraire sublimée par l'acte d'autotraduction. Cette autotraduction a produit une surterritorialisation (et son lot d'artificialité).

¹⁰ Voir l'analyse des gloses dans l'écriture post-coloniale (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 2012 : 79).

¹¹ C'est sous ce titre qu'Hélias a réuni l'ensemble de sa poésie (Hélias, 1991).

Un autre procédé de reterritorialisation consiste à refuser la répartition diglossique des compétences entre le breton et le français. Cette option a pris, en Bretagne, véritablement corps avec l'apparition de la revue *Gwalarn*¹² dirigée par Roparz Hemon¹³. L'ambition de cette revue littéraire qui se voulait « ... d'esprit européen, s'inspirant des méthodes littéraires européennes d'aujourd'hui, tant dans l'expression que dans la pensée » était d'organiser une « renaissance linguistique » (Hemon, Mordrel, 1925 : 1). Développant, amendant son programme, présenté dans un « Premier et dernier manifeste de GWALARN en langue française », au cours de 165 numéros, de nombreux ouvrages, à travers des publications et organisations satellites, la revue et le mouvement qui s'est créé autour d'elle ont durablement marqué la littérature bretonne.

Avec la revue *Gwalarn*, la langue bretonne entend désormais parler à l'esprit, tant dans sa poésie que dans une prose voulue omnipotente (Hupel, 2010 : 150). Dans ce nouveau paradigme qui se dessine, la priorité est donnée à la traduction d'œuvres du patrimoine littéraire mondial en breton, l'autotraduction en français est alors un phénomène marginal, considéré avec défiance :

Tremen a c'hellomp hep ar galleg. Bremañ ez in c'hoaz pelloc'h : evel Breiziz e tleomp tremen hepzañ. Rannvroelez a gerz a-unan gant diouyezegez. Broadelez a-unan gant unyezegez. - Nous pouvons nous passer du français. Maintenant j'irai encore plus loin, comme Bretons nous devons nous en passer. Régionalisme va avec bilinguisme. Nationalisme avec monolinguisme. (Hemon, 1931 : 135)

Dans cette perspective nationaliste, la reterritorialisation s'entend comme une reconquête du terrain abandonné dans le compromis diglossique. L'autotraduction, si autotraduction il peut y avoir, doit exprimer la capacité du texte breton à dialoguer sans entrave avec sa traduction dans une autre langue, l'internationalisation possible du texte breton illustrant son caractère national. C'est cette logique qui motivera la publication par Roparz Hemon d'un supplément en espéranto à sa revue, tentant d'internationaliser les textes bretons par une transtextualité non diglossique et qui l'amènera à proposer une autotraduction de certaines de ses pièces en anglais : *Meularjez* (Hemon, 1938a) devenant : *Carnival* (Hemon, 1938b).

Le poète Youenn Gwernig¹⁴, apparu sur la scène littéraire une génération après *Gwalarn*, investira ce nouveau type d'autotraduction et ses potentialités transtextuelles. Brittophone de naissance formé à l'écriture en breton par *Skol Ober*, cours par correspondance émanant du mouvement *Gwalarn*, il s'exile après la seconde guerre mondiale aux États-Unis pour y trouver du travail. C'est, explique-t-il, sa rencontre à New-York avec Jack Kerouac en 1965 qui justifie la traduction de ses poèmes en anglais : « Since he could not speak Breton he asked me : « Would you not write some of your poems in English, I'd really like to read them !... » So I wrote *An Dir Dir – Stairs of Steels* for him and kept on doing so. » (Gwernig, 1997 : 10).

Ce long poème, *An Dir Dir*, sera réuni avec plusieurs autres dans un recueil paru en 1997 en breton et en anglais, *Un dornad plu – A handful of feathers*. Sans remettre en cause l'explication présentée par l'auteur, il est évident qu'un tel acte d'autotraduction prend, pour les premiers récepteurs du texte, une dimension nouvelle. Il recontextualise le texte breton dans un universel supposé non contentieux pour la langue bretonne. C'est la double fonction de la dédicace posthume et déguisée (Genette, 1987 : 126) de cette traduction à Jack Kerouac : assurer l'œuvre du patronage d'un auteur qui a obtenu un statut universel, mais aussi prendre le lectorat breton à témoin d'un fonctionnement transtextuel supposé réussi du

¹² *Gwalarn* : *Noroît*.

¹³ Roparz Hemon – *Louis Némo* (1900 - 1978).

¹⁴ Youenn Gwernig – *Yves Guernic* (1925 - 2006).

texte breton avec son autotraduction anglaise. On note d'ailleurs, chez Gwernig, la présence de ce surmoi francophone, respectueusement tenu à distance dans une préface qui semble excuser l'absence d'une version française des poèmes présentés ici en breton et en anglais, et reprend la dichotomie chère à Malmanche : « Of course, I love the French language, which has been the language of my mind and I shall still write in French, but Breton was my father and my grand mother's tongue, that is : the one of my heart¹⁵ » (Gwernig, 1997 : 10).

Resté « seul » devant son autotraduction en anglais, le texte breton se voit justifié aux yeux de ses premiers lecteurs brittophones (à qui cette édition est destinée avant tout, plusieurs poèmes ne sont pas traduits¹⁶). Dans un rapport en vis-à-vis avec le texte anglais, le texte breton n'est pas sublimé mais incarné. Ici c'est le texte breton qui dénonce sa traduction. La plupart des poèmes de Youenn Gwernig sont écrits en vers libres, sans rimes, mais dans les quelques pièces où le texte breton présente des rimes (pauvres le plus souvent) le texte anglais, placé en vis-à-vis fait, sinon pâle figure, du moins pleinement figure de traduction :

*Henozh e fell din kerzhout war ar c'hae
Kazeg an noz 'deus aour leizh he moue,
Izili dir ar pont a van nodet
War skramm an oabl, relegenn ankouaet ;
Ar Gêr a groz 'n he hun, gwrac'h dilaouen
Manet war he c'hoant, roñflez, orgedenn...*

*To-night I feel like walking on the pier,
The mare of the night has gold in her mane,
Arms of the bridge standing motionless
On the screen of the sky, forgotten skeleton,
The City is growling in her sleep, joyless old hag
Of unquenched cravings, wanton ogress... (Gwernig, 1997 : 32-33)*

Là aussi apparaît le contraste avec la poésie de Pierre-Jakez Hélias chez qui Thierry Glon note l'« ... égalité d'effort littéraire entre le français et la langue bretonne » (Glon, 1998 : 63). De plus, Gwernig choisit discrètement de ne pas traduire certains mots comme dans le poème *Hanternoz – Midnight* où l'énumération :

*lonkerien
gwallerien
merzherien (Gwernig, 1997 : 28)*

est rendue en vis-à-vis par :

*drunkards,
martyrs (Gwernig, 1997 : 29)*

Le lecteur brittophone lira peut-être :

*drunkards,
[] rapists,
martyrs*

¹⁵ Notons que la préface en breton ne reprend pas cette dichotomie « langue de l'esprit/ langue du cœur ».

¹⁶ Il faut souligner ici le contraste avec Hélias. Youenn Gwernig ne prévient pas son lecteur lorsqu'il choisit de ne pas traduire certains des poèmes de son recueil. Hélias, dans *An tremen-buhez – Le passe-vie*, regroupe ses poèmes non-traduits à la fin de l'ouvrage avec la mention « barzonegou dihalleg » qu'il traduit par « sans version en français » (Hélias, 1979 : 174) mais où le préfixe privatif « di- » souligne finalement un manque, un déséquilibre que Gwernig, pour sa part, laisse au lecteur le soin d'apprécier.

Ou peut-être même :

drunkards,
 [] *violeurs,*
martyrs

Youenn Gwernig, réactivant ainsi de loin en loin l'attention du lecteur bilingue, maintient la tension entre le texte breton et son autotraduction, interdisant une véritable distribution des tâches entre les deux textes. Bien sûr le texte anglais peut, pour certains lecteurs, être réduit à un bloc, signifiant symbolique qui aurait pour seule fonction de rappeler au lecteur que le breton fait ici « jeu égal » avec la langue « hyper-centrale » (Calvet, 1999). C'est d'ailleurs sur cette « hyper-centralité » que Youenn Gwernig compte pour excuser l'absence du français (Gwernig, 1997 : 8). Mais cette fonction symbolique seule, conjuguée à une poésie toute consacrée à la question de l'exil, participe elle aussi de cette réaffirmation du territoire par « confrontation » plutôt que par « compromis ».

Jeux de miroir

Cette tension entretenue « en direct » chez Gwernig entre le texte et son double nous invite à considérer la part du texte breton dans ces différents pactes d'autotraduction. L'édition bilingue des poèmes de Gwernig, d'Hélias¹⁷... nous conduit à cette prise en considération. Le soin particulier, déjà évoqué, apporté par Hélias tant aux textes bretons qu'aux textes français de plusieurs de ses poèmes, illustre une distanciation négociée et plus ouvertement (édition en vis-à-vis oblige) assumée. L'exercice, tant dans la transposition des rimes que dans celle de la métrique, est remarquable, comme dans cette strophe du poème *Kitar-Tredan* – Guitare électrique :

Maro ar garantez dilun,
A-benn heh alan hag he foan,
Beva rez diwar vlaz an doan
A dalvez da eurvad ar zun
Dre ma tiwan. » (Hélias, 1974 : 34)

« L'amour est mort lundi matin,
À bout de souffle, à bout de peine,
Et tu survis dans la semaine
Du seul bonheur de ton chagrin
Et de sa graine. (Hélias, 1974 : 35)

Là le texte français ne « cède » pas devant le texte breton pour dire en creux sa supériorité, il ne le courtise pas davantage par un trop plein de bretonnité affiché. Ce type de poésie d'Hélias apparaît en littérature bretonne comme l'expression rarement aussi aboutie d'une autotraduction « égalitaire ». Le danger est alors dans une lecture monolingue (en français) où l'aboutissement de l'hypertexte rendrait l'hypotexte suspect : quel est donc ce texte original qui semble se plier si facilement aux exigences de la traduction ? On suppose alors une écriture bilingue plus qu'une autotraduction (chose réfutée par Hélias). C'est pourtant dans cette autotraduction/ reformulation qu'Hélias s'échappe du système diglossique et ouvre une

¹⁷ Les poèmes de Yann-Ber Kalloc'h édités de façon posthume pour une bonne part, posent ici problème puisque leur traduction a subi plusieurs réécritures opérées par des tiers.

parenthèse heureuse, où le texte français n'est pas contraint de surjouer un rôle qui ne peut être le sien, l'autotraduction s'affirme et reflète sans artifice la condition du texte breton.

La distanciation, dans l'espace et dans le temps, de l'édition du texte breton et du texte français – ce qui est le cas de la plupart des œuvres en prose d'Hélias et des pièces de Malmanche – modifie quelque peu les exigences du pacte. L'autotraducteur trahit certes, mais il peut croire pouvoir bénéficier de la prescription. Le pacte subsiste pourtant et nous invite à considérer le texte breton à la lumière du texte français contre l'idée (dominante chez Hélias) d'une transtextualité à sens unique entre un hypotexte breton originel et « inaltérable » (Glon, 1998 : 62) et un hypertexte français qui lui serait subordonné. Nous avons déjà explicité la fonction des gloses dans le bestiaire du *Cheval d'orgueil* :

L'écureuil est le chat des bois. Pour nous, le rossignol est toujours l'eostig du lai de Marie de France. La grive, c'est an drask (vous l'entendez !), la mésange c'est penn-duig, la tête noire, ou penn-glaouig, la tête de charbon... (Hélias, 1975 : 226)

Mais ici, la réécriture dans l'hypertexte nous montre le manque d'épaisseur de l'hypotexte :

An écureuil a zo ar c'hazh-koad. Evidom-ni, ar rossignol a zo atao eostig sonenn Maria a Vro-Hall. Ar grive a zo an drask (kleved rit!), ar mésange a zo penn-duig pe penn-glaouig... (Hélias, 1986 : 221)

Ce que nous devrions traduire par : « L'écureuil est l'écureuil. Pour nous, le rossignol est toujours le rossignol... ». Point n'est besoin en fait de lire le breton pour comprendre que dans la (re- ?) lecture du texte breton, c'est cette fois l'autotraduction qui dénonce l'original. L'autotraduction française, en miroir grossissant et déformant, renvoie vers un texte original qui semble atrophié et finalement décevant. La mission de surterritorialisation portée par le texte français dessert ici le texte breton qui paradoxalement dit moins que son autotraduction.

Le pacte d'autotraduction est encore différent pour *Gurvan, le chevalier étranger*, autre pièce de Tangi Malmanche, son chef d'œuvre, traduite par ses soins à partir de *Gurvan, ar marc'hek estranjour*. À plus d'un égard, sa démarche peut être rapprochée de celle d'Hélias. Là aussi l'autotraduction se dénonce (dès l'avis du traducteur en introduction) ; mais Malmanche ne prend pas ici ses distances avec le texte breton (comme il l'avait fait avec *Le conte de l'âme qui a faim*), il se livre à un exercice de style dont il annonce d'emblée les limites :

Cette traduction, destinée non pas aux linguistes, mais aux lettrés et en général à tous les lecteurs de langue française, est isométrique, c'est-à-dire qu'elle présente, à défaut d'autre mérite, celui, incontestable, de reproduire exactement la mesure, et par suite le mouvement du poème breton. (Malmanche, 1975a : 21)

Mais la métrique bretonne à laquelle Malmanche s'astreint dans son autotraduction et qui peut paraître déroutante pour le lecteur francophone, ne surgit pas, tel un calque, comme signifiant de la bretonnité du texte. Les patronymes mis à part, seuls deux mots bretons subsistent dans le texte et sont aussitôt traduits (et non glosés) en bas de page. Enfin, le traducteur annonce avoir renoncé à reproduire les rimes internes de la version bretonne, concédant à ses lecteurs francophones, « un échantillon » au début de la première journée de ce mystère. Certes, comme Hélias, Malmanche tente de sublimer le texte breton absent¹⁸ mais

¹⁸ Contrairement au *Cheval d'orgueil*, le texte breton de *Gurvan, le chevalier étranger*, a été publié dès 1923 et réédité par la suite. Mais la rareté de cette première édition d'un tirage de cinquante exemplaires réalisé par Malmanche lui-même sur une presse à bras a participé de l'entretien d'un certain mystère autour de ce texte.

il ne tente pas de surterritorialiser le texte français ; il aménage un manque, une absence et trace par là une sorte d'asymptote vers le texte breton :

*Toi, Urwaz,
redis-le moi,
parle bien franc, ne mens pas :
vous n'avez pas fait erreur ?
Le corps qu'ils ont porté là,
c'était celui du seigneur ? (Malmanche, 1975a : 33)*

*Te, Urwaz,
lavar din c'hoazh,
displeg an dra, komz hep gaou :
n'oc'h ket en em faziet ?
Ar c'horfaze gouliet
'oa gwir hini hon aotrou ? (Malmanche, 1975b : 19)*

L'autotraduction en littérature bretonne s'est jusqu'à présent organisée autour de la ligne diglossique qui traverse le système et a, en fait de dépaysement du conflit linguistique, réactivé les contraintes pesant sur l'auteur/autotraducteur.

La traduction, opérée par un autotraducteur devenu metteur en scène d'un « jeu » entre l'hypertexte et son hypotexte, nous renseigne d'abord sur le rapport de l'auteur, résigné ou révolté, avec sa condition minorée première. C'est finalement en considérant la réception du texte dans les deux langues (ultime paradoxe : à quoi bon traduire un texte s'il s'adresse à des lecteurs bilingues ?) qu'on peut mesurer la dépendance du texte breton à son double. L'autotraduction est-elle nécessairement partie intégrante d'un texte premier qui « l'attend » ?

Certes, la part du sublime parfois portée par l'hypertexte renvoie aux symptômes d'une écriture dominée dans l'hypotexte, mais pour peu qu'il ose vouloir se battre « à armes égales », l'auteur de langue minoritaire trouve dans l'autotraduction une mise à l'épreuve salutaire dans un conflit diglossique où il refuserait de s'installer.

Bibliographie

- APALATEGUI U., 2001, *La naissance de l'écrivain basque*, L'Harmattan, Paris.
- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H. (SERRA J-Y., MATHIEU-JOB M., trad.), [1989] 2012, *L'Empire vous répond*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux.
- BARTHES R., [1953] 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- BIHANNIG G., 2005, *Tangi Malmanche, eus an hengoun d'ar skrid*, thèse de doctorat, UBO, Brest.
- BROUDIC F., 2001, « L'évolution sociolinguistique de la Basse-Bretagne et l'évolution personnelle de P.-J. Hélias par rapport à la langue bretonne : parallélisme ou divergence ? », *Actes du colloque Hélias et les siens*, Quimper 22-23 septembre 2000, CRBC, Brest, pp. 125-141.
- CALLOC'H J-P., 1921, *À genoux*, Plon, Paris.
- CALVET J-L., 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.
- DELEUZE G., GUATTARI F., 1975, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- EVEN-ZOHAR I., 1990, « Polysystem studies », *Poetics today*, 1-11, sur www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf, site consulté le 28/06/2014.

- FAVEREAU F., 2001, « Le jeu du bilinguisme chez Pierre-Jakez Hélias », *Actes du colloque Hélias et les siens*, Quimper 22-23 septembre 2000, CRBC, Brest, pp. 143-161.
- GENETTE G., 1987, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris.
- GENETTE G., 1982, *Palimpsestes*, Éditions du Seuil, Paris.
- GLON T., 1998, *Pierre-Jakez Hélias et la Bretagne perdue*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- GWERNIG Y., 1997, *Un dornad plu*, Al Liamm, Kintin.
- HÉLIAS P-J., 1997, « IV – Rencontre avec P-J. Hélias », in FAVEREAU F., LE QUÉAU J-R., LE ROY M., MARZIN P-Y., Coll. *Per-Jakez Hélias*, Skol Vreizh, Morlaix, pp. 25-38.
- HÉLIAS P-J., 1991, *D'un autre monde : A-berz eur bed all*, Ouest-France, Rennes.
- HÉLIAS P-J., 1986, *Marh al lorh, Envorennoù eur Bigouter*, Plon, Paris.
- HÉLIAS P-J., 1979, *An tremen-buhez – Le passe-vie*, Emgleo Breiz/Le Signor, Le Guilvinec.
- HÉLIAS P-J., 1978, *Lettres de Bretagne*, Galilée, Paris.
- HÉLIAS P-J., 1975, *Le cheval d'orgueil : mémoires d'un breton du pays bigouden*, Plon, Paris.
- HÉLIAS P-J., 1974, *Ar Mên Du – La Pierre Noire*, Brud, Brest.
- HEMON R., 1938a, « Meurlarjez », *Gwalarn*, 114, Brest, pp. 6-25.
- HEMON R., 1938b, « Meurlarjez (Carnival) », *Gwalarn*, 114, Brest, pp. 59-79.
- HEMON R., 1931, *Eur Breizad oc'h adkavout Breiz*, Moulerez 4, straed Ar C'hastell, Brest.
- HEMON R., MORDREL O., 1925, « Premier et dernier manifeste de Gwalarn en langue française », *Gwalarn*, 1, Brest, p. 1.
- HUPEL E., 2013, « Lenn e brezhoneg : lecturas necesarias e lecturas continxentes », *A trabe de ouro – Publicación galega de pensamento crítico*, 96, Santiago de Compostela, pp. 499-509.
- HUPEL E., 2013, « Passion et résurrection du cornique : lectures bretonnes », *Actes du colloque Bretagne/Cornouailles (britanniques) : quelles relations ?*, Quimper 28-29 juin 2012, CRBC, Brest, pp. 35-50.
- HUPEL E., 2010, *Gwalarn – Histoire d'un mouvement littéraire en Bretagne*, thèse de doctorat, UHB, Rennes.
- JAUSS H. R., [1978] 2010, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris.
- KAFKA F., 1989, *œuvres complètes*, Gallimard, Paris.
- LE DIMNA N., 2005, *Palimpsestes franco-bretons – L'autotraduction de youenn Drézen*, L'Harmattan, Paris.
- MALMANCHE T., 1975a, *Gurvan le chevalier étranger – Les païens*, Cit, Paris (introduction d'Herry Caouissin).
- MALMANCHE T., 1975b, *Gurvan ar marc'heg estranjour*, Al Liamm, Brest.
- MALMANCHE T., 1973, *Buhez Salaün lesanvet ar foll*, Al Liamm, Roazhon.
- MALMANCHE T., 1926, *La Vie de Salaün qu'ils nommèrent Le Fou suivie du Conte de l'Ame qui a faim*, Perrin, Paris.
- MALMANCHE T., 1900, « Marvaill an ené naouneq – Le conte de l'âme qui a faim », *L'Hermine*, XXII – XXIII, Rennes, pp. 244-251, pp. 6-21, pp. 62-73, pp. 98-119.
- MARCELLESI, J.-B., 1980, « De la crise de la linguistique à la linguistique de la crise : la sociolinguistique », in BLANCHET P. et BULOT T., 2003, *Sociolinguistique : épistémologie, langues régionales, polynomie*, L'Harmattan, Paris.
- RANNOU P., 1997, *Inventaire d'un héritage – Essai sur l'œuvre de Pierre-Jakez Hélias*, An Here, Le Relecq-Kerhuon.
- SOUVESTRE E., [1836] 1858, *Les Derniers Bretons*, Michel Lévy, Paris.
- TIERCELIN L., 1894, « Ceux de chez nous – Hersart de La Villemarqué », *L'Hermine*, Rennes, pp. 377-383.

TOURY G., 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.

L'AUTEUR OCCITAN ET SON DOUBLE

Joan-Claudi Forêt

Université Paul Valéry Montpellier 3

L'autotraduction vers le français est une pratique courante chez les auteurs occitans, au point de leur paraître le mode de traduction le plus naturel depuis cent cinquante ou deux cents ans. Cependant, quand on y songe, rien n'est moins innocent que la cohabitation dans un même cerveau d'un auteur et de son traducteur, surtout quand elle se produit dans le contexte névrotique de la diglossie, ce conflit entre langue dominante et langue dominée qu'intériorise le sujet écrivant et qu'il aggrave en se traduisant. Cette confusion des rôles engendre forcément des malentendus et ne peut manquer d'infléchir l'écriture. Je voudrais témoigner ici, à la première personne du singulier, de cette expérience vécue au triple titre d'auteur, de lecteur et d'éditeur.

L'ombre du français

Par définition, un autotraducteur est d'abord un auteur. Tout auteur occitan, qu'il le veuille ou non, écrit dans l'ombre du français (nous détournons ici le titre d'un ouvrage de Philippe Gardy, *L'ombre de l'occitan*, 2009).

La première raison en est que tout auteur occitan, au moins depuis la dernière guerre mondiale, a le français pour langue maternelle, la transmission familiale s'étant arrêtée à peu près complètement au milieu du XX^e siècle. Les sujets qui, par extraordinaire, ont reçu, à partir de cette époque, l'occitan comme langue de famille, ont été en tout cas alphabétisés en français, comme tous leurs devanciers. Pour tout auteur occitan, l'occitan est une langue récupérée, même quand il l'a apprise, dans le meilleur des cas, par imprégnation auprès de locuteurs naturels, parents, grands-parents, membres de la famille ou voisins.

Par ailleurs, le choix d'écrire en occitan suppose en lui-même une volonté de distance par rapport au français, volonté relayée ensuite, au cours de l'écriture, par la sélection d'éléments de discours (lexique, syntaxe) étrangers au français. Le français définit l'occitan comme ce qui n'est pas français. Il sert de repère permanent par la volonté même de s'en éloigner. Comme un diable tentateur et rusé qui pousse à la faute au moment où l'on croit lui échapper, il entraîne parfois certains auteurs malheureux dans les marécages d'une langue artificielle, faite de marques syntaxiques ou lexicales d'occitanitude, bon marché et mécaniques : accumulation d'un vocabulaire rare ou peu connu, tournures hypercorrectives, scansion orale de la phrase. Une langue naturelle, celle qu'on reconnaît par exemple à ce maître du style qu'est Joan Bodon, doit faire oublier ce contexte diglossique. Le styliste occitan idéal doit

donner l'illusion qu'il ne parle pas français ou qu'il l'a oublié le temps de l'écriture, que seul l'occitan parle en lui quand il écrit. Telle est du moins l'attente implicite de tout lecteur occitan, la mienne entre autres. De ce point de vue, certains auteurs comme Joseph d'Arbaud sont des maîtres de langue et de style. Cependant, même si leur écriture en occitan paraît parfaitement naturelle, il n'en reste pas moins qu'ils sont francophones et que leurs choix stylistiques se font à l'ombre du français, ne serait-ce que pour sortir de cette ombre. Le français définit à l'intérieur de l'occitan une zone interdite, une aire d'exclusion autour de laquelle seulement circule l'écrivain.

L'auteur occitan est un être paradoxal : en général, quoi qu'il en dise, il maîtrise mieux le français que l'occitan. Or il passe outre et choisit l'occitan, la langue de son désir, qui lui évite par ailleurs la confrontation avec l'écrasante institution littéraire française. De ce déséquilibre, reconnu la plupart du temps par l'auteur lui-même, procède une écriture dont il ressent les failles, les ratés, les défauts, et qui lui procure à la fois plaisir et frustration. L'écriture occitane est faite de ces pulsions contradictoires que seul peut ignorer un auteur monolingue. Elles sont une source de malaise, mais aussi une chance de création originale, par leur complexité-même.

Ainsi, loin de prétendre que l'écriture en occitan serait impossible ou illégitime, je soutiens au contraire qu'elle est praticable et nécessaire, comme étant l'expression créatrice et innovante d'une langue millénaire, fondatrice de la littérature européenne. Langue personnelle et non plus maternelle, l'occitan est choisi comme langue du désir contre le français, langue d'exil. De façon paradoxale, ce sont deux poètes d'expression française mais d'origine occitane qui ont exprimé avec le plus de force cette idée qu'une œuvre peut s'écrire en français par défaut et se construire autour d'un vide, celui de l'occitan ignoré ou interdit. Jacques Roubaud écrit dans la préface à son essai sur le *trobar* (la poésie des troubadours), *La Fleur inverse* (1986 et 2009, 16-17) :

Je suis d'origine provençale. La langue provençale, que je n'ai pas parlée enfant (qu'aujourd'hui je lis mais ne parle pas) joue un rôle particulier dans ma mémoire familiale [...]. À la fois proche est absente, elle est pour moi la langue d'origine, la langue perdue de l'âge d'or des langues, le jardin du parfum des langues dont Dante parle. Le français, qui est ma langue maternelle comme ma langue de pensée et de travail, qui est aussi ma langue de poésie, est en même temps langue d'exil [...] (je dis provençal par provincialisme familial, je sais bien qu'il s'agit de la langue d'oc, de l'occitan [...]).

Frédéric Jacques Temple, quant à lui, se plaît à désigner l'occitan comme « cette langue qui aurait dû être la mienne » et il déclare, en exergue du recueil de ses poèmes traduits par Max Rouquette en 1999 (8) :

Cette langue fut la mienne, voilà mille ans. Je ne la parle pas, à peine si je la lis ; mais quand le vent ride les dunes, que la mer d'équinoxe bouillonne, que les garrigues vibrent sous la fureur solaire, je sais que sont vivants les mots qui la nommaient.

“Je ne suis Français que par hasard” proclamait Montaigne. L'âge venant, j'ai entendu monter en moi le désir de voir quelques-uns de mes poèmes revêtus de cette illustre langue d'Oc. D'être adoubé par l'un de ses poètes insignes, atténué mes regrets, réduisant la distance.

C'est ce vide, ce cœur absent, qu'essaie d'atteindre l'auteur occitan. Il doit être conscient qu'il ne peut toucher cette Terre Promise, espace fantasmagique ou origine retrouvée, qu'au prix de la traversée du français, traversée jamais acquise, des courants contraires le tirant sans cesse en arrière. Il pourrait sembler que le parcours inverse, le transport vers le français des

trésors découverts en occitan, en d'autres termes l'autotraduction, soit plus facile, puisqu'il va dans le sens du courant. On verra que cette facilité n'est qu'apparente.

Une autre forme de dépendance de l'écriture occitane au français réside dans la difficulté du champ littéraire occitan à s'affirmer comme autonome. Selon qu'il refuse ou non la traduction, l'auteur occitan a le choix entre un *happy few* très réduit, qui se limite à quelques dizaines de lecteurs, la plupart militants occitanistes (au moins sur le plan culturel) et un lectorat plus large qui pourra, grâce à la traduction, soit accéder à l'intelligence de l'original, soit s'en passer purement et simplement. Le *happy few* se situe sur un carrefour sociologique exigu ; pour lire un texte littéraire occitan sans traduction, il faut remplir un certain nombre de conditions très limitatives, trois au moins : comprendre finement la langue dans tous ses registres, en connaître la graphie et posséder le goût de la lecture. Ces critères sélectifs définissent aussi les abonnés des trois revues littéraires occitanes, *Reclams*, *Gai Saber*, *ÒC* (par ordre d'ancienneté), qui sont strictement monolingues et se trouvent donc correspondre au noyau dur des lecteurs pouvant se passer de traduction. Auteurs, éditeurs, lecteurs, critiques : on a là, dans ces quatre fonctions, l'ébauche d'un champ littéraire autonome qui permet de faire comme si (comme si l'occitan et sa littérature jouissaient du même statut que le français ou que n'importe quelle langue d'État), mais il est si étriqué que les fonctions se mélangent pour se fondre dans l'écriture : presque tous les lecteurs, éditeurs et critiques sont aussi des auteurs. On comprend dans ces conditions que le champ littéraire occitan soit menacé de « big crunch », condamné à un rétrécissement inexorable par la crise sociale de la langue et par l'intransigeance isolationniste de ses défenseurs. La traduction, surtout française, s'impose comme une nécessité paradoxale de survie. Elle permet de créer autour du petit noyau dur des « vrais lecteurs » un halo de dimension indéfinie, potentiellement équivalent à la francophonie. Elle augmente le rayonnement du texte original et autorise tous les espoirs quant à celui de sa langue. L'absence d'autonomie par rapport au français de ce deuxième champ littéraire occitan est le prix à payer pour son extension. Les lois sociologiques, comme les lois physiques, sont implacables : en langue dominée, autonomie et extension sont inversement proportionnelles. Critique littéraire, quatrième de couverture, paratexte en général, présentations publiques, ouvrages universitaires, colloques et conférences, tout se fait au mieux en bilingue, au pire en français. Ce phénomène a déjà été analysé par Fausta Garavini (*Parigi e provincia*, 1990) et par Jean-Yves Casanova (« L'impossible champ littéraire occitan : paradoxe d'une littérature », 2007). C'est dans ce contexte général, que je n'ai fait qu'ébaucher, qu'il faut placer la question de l'autotraduction occitane.

Traduire : Qui ? Quoi ? Comment ?

L'autotraduction occitane soulève couramment trois questions, dont chacune peut faire l'objet d'une âpre polémique.

- 1) Qui doit traduire : l'auteur ou un tiers ?
- 2) Qu'a-t-on le droit d'autotraduire (si ce droit existe) : prose ou poésie ?
- 3) Comment publier la traduction ou l'autotraduction par rapport à l'original : dans un volume séparé, page contre page, en blocs distincts et successifs ?

La réponse à ces questions dépend le plus souvent du genre littéraire du texte à traduire : la prose et la poésie n'ont pas exactement le même statut face à la traduction et à son édition matérielle. Un clivage générique détermine les choix.

La première question, « qui doit traduire ? », divise les auteurs occitans. Certains refusent catégoriquement l'autotraduction. Ils y voient une entorse à la situation « naturelle », celle des langues instituées. Tout en acceptant le principe de l'édition bilingue, ils préfèrent, comme

Philippe Gardy ou Jean-Pierre Tardif (Joan Pèire Tardiu), confier à un tiers la traduction de leurs textes (poétiques en l'occurrence). J.-P. Tardif recourt à un traducteur habituel, Denis Montebello, poète français mais non occitanophone, qu'il assiste dans le mot à mot, notamment pour le recueil *La mar quand i es pas / Absence de la mer* (1997). Philippe Gardy n'a autotraduit que son premier recueil poétique, *L'Ora de paciència / L'Heure de patience*, en 1965 : il avait dix-sept ans. Ont suivi cinq recueils non traduits, de 1968 à 1992. Le dernier, *Per tàntei fugidas egipcianas... [Pour tant de fuites en Égypte...]*, a été réédité avec une traduction catalane de Jep Gouzy en 2002 aux éditions Senhal 34. Entretemps, la première édition de *Nòu sonets aproximatius [Neuf sonnets approximatifs]* s'était faite chez le même éditeur avec une traduction catalane d'Enric Prat. À deux exceptions monolingues près, les derniers recueils de Philippe Gardy ont été publiés avec des traductions de Jean-Yves Casanova (*La Dicha de la figuiera / Paroles du figuier*, 2002), Claire Torreilles (*A la negada / Noyades*, 2005) ou moi-même (*Mitologicas / Mythologiques*, 2004, *Nimesencas / De Nîmes*, 2011, *Montpelhierencas / De Montpellier*, 2014). Cet inventaire bibliographique des deux poètes montre un refus de fait non pas de la traduction, y compris publiée page à page, mais de l'autotraduction. Refus sur lequel Philippe Gardy ne s'est guère expliqué et qui l'a conduit à préférer des éditions monolingues à des recueils autotraduits. Refus plutôt rare chez les poètes, qui acceptent plus volontiers que les prosateurs l'édition bilingue autotraduite. Le catalogue des éditions Jorn, que j'anime avec Philippe Gardy et Jean-Paul Creissac, est constitué de textes autotraduits, à l'exception de Jean-Pierre Tardif et de Claudio Salvagno (tous deux traduits par des tiers), ainsi que de Jaume Privat (ce dernier ayant refusé toute autre édition que monolingue occitane).

L'autotraduction de poésie semble donc poser moins de cas de conscience que celle de la prose, elle paraît plus légitime, comme si le texte français paraissait indispensable à la réception du message poétique et que la nécessité justifiait « l'expédient ». Comme si le poète occitan, ayant choisi un genre et une langue confidentiels, voulait pallier cette confidentialité au carré. En revanche, la majorité des prosateurs occitans ne se traduisent pas. Certains, comme Jean Ganiayre, déclarent même que l'exercice leur serait impossible, qu'ils écrivent en occitan précisément parce qu'ils n'ont pas envie d'écrire en français. Quand un roman occitan est traduit en français, il arrive le plus souvent que ce soit par un tiers et que l'édition se fasse plus tard, voire chez un autre éditeur. On peut citer l'exemple de *L'Òra de partir / L'Heure de partir*, de Serge Javaloyès, publié en occitan par Reclams (1997) et traduit par Guy Latry pour Cairn (2000), puis Fédérop (2004). Ou encore des deux romans de Robert Marty, *L'Ombra doça de la nuèch / L'Ombre douce de la nuit* (1981) et *Lo Balestrièr de Miramont / L'Arbalétrier de Miramont* (2006), que la traduction d'Éric Fraj « avec la complicité de l'auteur » rassemble en un dyptique sous le titre *Viaur*, publié par l'IEO en 2013. Bernard Manciet illustre bien cette « répartition générique des usages » : il a traduit toutes ses poésies et la plus grande partie de son théâtre (qui ne se distingue de sa poésie que par sa forme dialoguée), mais aucune de ses proses narratives, dont Guy Latry et Alem Surre-Garcia ont pris la traduction en charge.

Il existe des exceptions. L'IEO avait un moment lancé dans la collection A Tots une éphémère série de proses bilingues, ÒC-OÏL, où figuraient notamment *Bancèl, granadièr d'Empèri / Bancel, grenadier d'Empire* de Georges Gros (1990) et mon premier roman occitan, *La Pèira d'asard / La Pierre de hasard* (1990). L'autotraduction de Georges Gros répond clairement à un souci pédagogique, la mienne au désir d'être simplement intelligible par le plus grand nombre de lecteurs, occitans ou pas.

Il me semblait en effet, comme à mon éditeur, que la seconde partie, composée en occitan médiéval et en vers, ainsi que la troisième, écrite dans un nord-occitan vivarois hyperdialectal, nécessitaient toutes deux une traduction complète et bien plus que des notes lexicales. La traduction de la première partie, écrite en languedocien standard sans difficulté linguistique,

s'imposait alors par principe de symétrie générale. À la réflexion, il me paraît maintenant que cette présentation bilingue d'une prose, page contre page, n'est guère satisfaisante. Elle rend trop manifeste l'inféodation d'une langue à l'autre. Je lui préférerais la présentation successive du roman occitan puis de sa version française, pour bien isoler les deux unités textuelles. C'est par exemple ce qu'a fait Robert Lafont pour l'édition de son roman *Lo Fiu de l'uòu / Le Fils de l'œuf* aux éditions Atalantica (2001).

Nous nous trouvons là au cœur de la troisième question posée plus haut : comment ? Éditorialement, la traduction de la poésie ne doit pas être traitée comme celle de la prose, et l'usage a consacré la pratique des « pages affrontées ». Les éditions Atlantica, par exemple, proposent une présentation différente de la traduction pour la poésie (« affrontée ») et pour la prose (« successive »). Dans le domaine français, les collections poétiques Orphée-La Différence ou Poésie-Gallimard ont donné une certaine légitimité à cette pratique du bilinguisme en poésie.

En combinant les diverses réponses données à ces trois questions, on obtient toute la palette des comportements d'auteurs, avec les deux pratiques dominantes : monolinguisme en prose et autotraduction « affrontée » en poésie. C'est ainsi que certains auteurs refusent la traduction (auto- ou allotraduction) sous forme d'édition bilingue, quel que soit le genre pratiqué, pour des raisons de cohérence théorique, voire idéologique : ils souhaitent s'inscrire dans un champ littéraire qui soit pleinement autonome et n'ait donc pas besoin d'un truchement pour atteindre son lectorat idéal, s'il existe, à l'exemple des trois revues littéraires occitanes, qui, je l'ai dit, sont strictement monolingues (ce qu'elles n'ont pas toujours été et qui ne les empêche pas d'être largement pluridialectales). D'autres auteurs acceptent l'édition bilingue, à condition que la traduction ne soit pas de leur fait. D'autres enfin, les plus nombreux, pratiquent l'autotraduction en édition bilingue...

Cette pratique majoritaire qui paraît aujourd'hui la plus naturelle, n'a pas toujours existé et elle a une histoire. Sous l'Ancien Régime le problème de la traduction française ne se pose apparemment pas, puisque presque tous les recueils de cette période sont monolingues en occitan. La traduction française apparaît dès le tout début du XIX^e siècle, avec Fabre d'Olivet et son *Troubadour* (1804). Il s'agit d'une autotraduction camouflée, car le texte est présenté comme l'œuvre d'un troubadour médiéval : grossière supercherie qui ne trompa pas longtemps. Le Félibrige après lui, Mistral en tête, en généralise l'usage. Dès le milieu du XIX^e siècle, la poésie s'édite avec un paratexte français (introduction, notes) et un hypertexte de même (autotraduction). La langue d'oc est reléguée sur la page de gauche, comme dans les éditions des textes anciens. La poésie occitane est une gemme dont l'éclat rayonne dans un écrin entièrement français ou presque, lequel l'isole et la retranche du monde réel occitan. La méthode trahit à la fois un recul de la langue et une visée stratégique : il faut conquérir les élites francophones pour imposer la poésie d'oc au peuple qui en parle la langue. Le souci pédagogique n'est pas absent non plus : comme la langue des félibres ou des occitanistes n'est plus « un patois de proximité », mais une langue épurée et enrichie, la version française permet de lire l'original écrit en graphie normalisée (félibréenne d'abord, « occitane » ensuite) et de remettre en circulation des expressions rares, oubliées ou étrangères au dialecte du lecteur. L'autotraduction et le mode d'édition qui l'accompagne apparaissent donc avec la renaissance mistralienne et se perpétuent jusqu'à nos jours dans l'occitanisme. On a seulement fait passer l'occitan de la page de gauche à la page noble de droite. L'image de la langue a changé, mais son usage social est tout aussi critique, sinon davantage.

Première personne 1 : autotraduction du français à l'occitan

En amont de l'autotraduction de l'occitan au français, se situe l'autotraduction en occitan de textes déjà écrits en français. J'avoue pour ma part m'être livré à cette pratique une fois entré dans l'écriture occitane, après l'édition bilingue d'un premier roman. Il me semblait que certaines de mes nouvelles, inédites ou déjà publiées en revues, notamment dans *Les Cahiers du ru* (Val d'Aoste), ne pouvaient trouver leur aboutissement qu'en version occitane. Sans cet état définitif, elles me paraissaient avortées, incomplètes, inachevées. Je les ai rassemblées en occitan sous le titre *Lo Libre dels grands nombres o Falses e Us de fals* (1998). L'action de trois d'entre elles se situe en Occitanie, raison pour moi impérieuse de les restituer dans la langue légitime de leur territoire, d'autant plus que leur narrateur est occitan : « Duplicacion / Duplication », « De chifras per chifrar / Des chiffres et des êtres », « La conversion momentanèa o lo barbaròt que somièt de Dieu / La conversion momentanée ou le cloporte qui rêva de Dieu ». La traduction de deux autres nouvelles m'a amené à ajouter une strate supplémentaire, occitane, au palimpseste textuel qui les constitue : un sonnet-sorite gascon dans l'une (« Logica sens pena / Logique sans peine »), et dans l'autre (« Un caladat al lac / Un pavé dans le lac ») la traduction provençale (elle-même traduite en français) de la traduction grecque par Aristote Valaoritis du *Lac* de Lamartine. Dans cette dernière, j'ai dû modifier en conséquence la biographie fictive du personnage, le traducteur fou responsable de cette dérive indéfinie des textes, et lui inventer un séjour à Marseille pour expliquer sa maîtrise du provençal. Pour les trois autres nouvelles, sans territoire assignable, « Casino Royal », « Deliri d'interpretacion / Délire d'interprétation », « De pels e d'òmes / Des cheveux et des hommes », j'ai éprouvé aussi le besoin de leur conférer un état *ne varietur* dans la langue potentiellement universelle qu'est l'occitan. En revanche, auteur d'un premier roman en français se passant dans les Alpes du nord, *La Vallée perdue*, je n'ai jamais eu la moindre tentation de le traduire en occitan : son action se situe dans un autre univers linguistique.

Cette pratique de l'autotraduction français-occitan est à ma connaissance très exceptionnelle, alors que l'allotraduction est fort courante dans ce sens, que l'auteur français soit ou non un « classique ». C'est ainsi que les éditions Jorn ont publié un choix de poèmes français de Frédéric Jacques Temple traduits par Max Rouquette et une suite poétique de Nicole Drano Stamberg traduite en occitan par Jean-Paul Creissac et accompagnée d'une version mooré (langue du Burkina Faso) par Joachim Kaboré Drano : *Résurgence du ruisseau Lagamas dans le désert / Ressorgéncia dau riu Agamàs dins lo desèrt / Lagamas ko-sor puk we-raoogo puga* (2006).

Autotraduction simultanée ou alternative : René Nelli

Ce n'est donc pas tout d'écrire. Tôt ou tard se pose la question du traduire. Elle se pose très tôt à certains auteurs pour qui la traduction est consubstantielle à l'écriture et qui reconnaissent eux-mêmes qu'ils écrivent leur texte alternativement en français et en occitan pour en livrer deux versions finales qu'ils placent à égalité de valeur et de statut. Se confondant avec l'acte d'écriture dès l'émergence de celui-ci, l'autotraduction simultanée est une façon de neutraliser la pression du français et de dédramatiser la situation. On se présente comme auteur occitan et français à part égale. On accepte les interactions entre les deux langues, on les fait jouer l'une avec l'autre. L'occitan nourrit le français autant qu'il s'en nourrit, retrouvant ainsi, de façon détournée et paradoxale, un statut d'égalité.

Parmi les auteurs qui reconnaissent cette pratique, René Nelli poète semble être un cas particulier, tel du moins qu'il apparaît dans l'étude de Philippe Gardy, *René Nelli, la*

recherche du poème parfait. René Nelli est moins à la recherche d'une langue propre que d'un poème absolu dont celui qu'il écrit ne serait qu'une variante, qu'elle soit occitane ou française. L'autotraduction n'est pas à proprement parler simultanée, elle est plutôt alternative et peut être différée de plusieurs années, au rythme de la combinatoire complexe qui préside à son écriture poétique. Philippe Gardy (2011, 310) cite cette définition de Nelli par Nelli publiée en 1954 dans une anthologie où figuraient quelques-uns de ses poèmes :

Il pense que le poème ne saurait exister que dans la constellation de ses variantes possibles. Aussi n'a-t-il jamais écrit qu'un seul poème, éparpillé. Et il s'exerce en plusieurs langues (en langue d'oc notamment), sur un thème unique. Il souhaite qu'on considère ce qu'il a publié comme la "traduction d'une traduction". Ce vœu témoigne d'une grande humilité ou d'un respect – peut-être excessif, mais assez rare – de la poésie.

Philippe Gardy résume à son tour l'art poétique nelliën (2011, 311) : « ... faire de la variante en poésie, quand son jeu se trouve poussé à l'extrême, la nature la plus exacte du poème, sa définition consubstantielle ». L'autotraduction vers l'une ou l'autre langue n'est qu'un moyen parmi d'autres d'atteindre au poème parfait.

Première personne 2 : déontologie de l'autotraduction

Concernant l'acte de traduction proprement dit, je me suis construit une théorie à usage personnel. Cette théorie postule que, de même qu'il existe des conventions romanesques ou théâtrales, de même qu'il existe (peut-être) un « pacte autobiographique », il existe un « pacte paraphrastique » ou pacte de traduction, qui répond à une déontologie implicite du métier de traducteur, à des règles du jeu. On s'engage en traduisant à satisfaire un certain nombre d'exigences, dont la première et la plus évidente est la fidélité à l'esprit sinon à la lettre du texte source. Généralement, c'est le sens qui est prioritaire sur la « forme », le signifié sur le signifiant. Or l'autotraducteur, notamment occitan, se sent parfois délié de ce pacte, alors qu'il pourra le respecter avec soin quand il se fera traducteur d'un autre auteur. L'auteur donne licence au traducteur qu'il est aussi, de récrire son texte à sa guise. Mais en a-t-il le droit ? A-t-il le droit de changer les règles du jeu ? En effet, auteurs et traducteurs ne sont pas les seuls impliqués dans le pacte de traduction, qui, comme tout pacte d'écriture, se noue avec un lecteur. Pour ma part, je me sens tenu de traduire le plus exactement possible le texte dont je suis l'auteur. Tout écart de sens serait pour moi un repentir hors de saison, voire un reniement. L'auteur a beau se repentir, le traducteur doit assumer le texte, quoi qu'il en pense. Au mieux, lorsqu'aucune des deux versions n'est encore publiée, peut-on faire retour sur l'occitan et le traduire en conséquence.

Un autre principe de traductologie que je tiens pour essentiel est le principe de littéralité, qui me guide techniquement dans toutes mes (auto- ou allo-)traductions. Il s'appuie sur les propriétés communes entre les langues. On pourrait le formuler ainsi : « De toutes les variantes de traduction d'un texte qui sont parfaitement acceptables dans la langue-cible, choisir la variante la plus proche de la langue-source ». Ce principe permet de restituer les répétitions, maladresses et aspérités volontaires du texte-source, mais aussi ses procédés stylistiques. Il a été formulé avec le plus de clarté, me semble-t-il, par Milan Kundera dans *Les Testaments trahis* (1993), où il analyse trois versions françaises différentes d'une phrase du *Château* de Kafka. Dans le cas du couple occitan-français, il oblige à assumer la proximité des deux langues, à accepter par exemple que la traduction suive mot à mot l'original chaque fois que c'est possible, qu'elle en reflète les ressemblances lexicales ou morphologiques, si décevant que cela puisse paraître aux tenants de l'exotisme ou de l'écart maximal.

Symptôme supplémentaire de la névrose diglossique, du « complexe du patois », certains autotraducteurs (ou, plus généralement, certains traducteurs) essaient de présenter les deux

langues comme irréductibles l'une à l'autre, comme s'il fallait fournir la preuve que l'occitan n'est pas du français déformé. Ils s'efforcent avec plus ou moins de bonheur de compliquer les traductions les plus simples, d'augmenter les écarts jugés trop faibles, de bouleverser les constructions les plus évidentes. Traduire « manja » par « il mange », ce serait déshonorer l'occitan en trahissant sa proximité avec le français. On écrira donc : « il prend son repas, il absorbe de la nourriture » ou toute autre périphrase censée démontrer que « manjar » en occitan est irréductible à « manger » en français. Cette façon de ne pas traduire mais de transposer révèle un malaise plus insidieux encore. L'autotraducteur, quand il était auteur, aurait aimé dire en occitan « il prend son repas » ou « il absorbe de la nourriture », mais soit qu'il n'ait pas trouvé les mots pour le dire, soit qu'il ait jugé que « pren son repais » ou « engolis de mangisca » ressemble trop aux expressions françaises, il a choisi en occitan le terme le plus simple et réservé au français les périphrases qu'il ne trouvait pas ou qu'il s'interdisait en tant qu'auteur.

Robert Lafont

Robert Lafont se plaisait à répéter qu'on ne peut être écrivain que dans une seule langue. En français, il ne se reconnaissait qu'auteur d'ouvrages didactiques ou scientifiques. Il ne prétendait être écrivain qu'en occitan : poésie, essais, romans et nouvelles sont écrits en oc, à l'exception d'un roman fantastique, *Chronique de l'éternité*, qui constitue une sorte de ballon d'essai. Il a cependant traduit en français toute sa poésie (sauf les douze sonnets de *L'Ora*), traduction littérale et utilitaire, non dénuée de recherche poétique, qui sert avant tout à rendre le texte occitan plus intelligible. Il n'a traduit aucune de ses proses narratives, excepté *Lo Fiu de l'uòu / Le Fils de l'œuf*, pressé qu'il était par l'éditeur d'Atlantica. Rares sont les traductions de ses proses par un tiers. *L'Icone dans l'île*, traduite par Bernard Lesfargues et Philippe Gardy (1981), constitue un cas isolé. Dans son rapport à la traduction, Robert Lafont adopte le comportement canonique des écrivains d'oc modernes. Le volume et l'ambition de son œuvre narrative, qu'il refusait de traduire en français, nous permettent de mesurer l'ampleur de ce renoncement. Il faut dire qu'il était un homme trop occupé par d'autres entreprises intellectuelles pour se consacrer à l'autotraduction. Il préconisait un délai d'attente avant de publier la traduction française d'une œuvre occitane, afin de laisser à cette œuvre le temps de vivre sa vie propre, sans interférence de la langue dominante. À propos de *La Festa*, son grand roman de génération, il imaginait en manière de boutade l'hypothèse gratuite et hautement improbable où Gallimard l'aurait placé devant ce dilemme : en publier une traduction française en même temps que le roman sortait en occitan à Fédérop, ou jamais. Hé bien, il aurait préféré le « jamais » à une traduction non différée, affirmait-il. Toujours est-il qu'en l'absence de traduction, cette intransigeance lui vaut d'être quasi inconnu comme prosateur occitan en dehors du *happy few* mentionné plus haut.

En l'absence délibérée d'autotraduction, l'écriture littéraire de Robert Lafont nous apparaît rétrospectivement à la fois comme un acte de pure jubilation intellectuelle, jubilation qu'il lui suffisait de partager avec une poignée de lecteurs fidèles, et comme un acte de foi désespéré dans la langue, sous la forme d'un sacrifice, celui de sa notoriété d'écrivain. Mais c'était le prix à payer pour écrire dans « la langue du désir ».

Max Rouquette

Max Rouquette, quand il traduit sa prose narrative ou son théâtre, suit très fidèlement l'original occitan et parvient à en rendre le pouvoir d'enchantement. Contrairement au comportement qu'on pourrait attendre d'un auto- ou d'un allotraducteur, il applique

tacitement le principe de littéralité, à la différence de son traducteur français, Alem Surre-Garcia, qui se livre à une réécriture de *Vert Paradis I* dans le sens de l'ornementation littéraire. Je ne porte aucun jugement de valeur sur la version française d'Alem Surre-Garcia, d'une haute tenue stylistique. Elle me servira seulement d'étalon pour mesurer le parti pris du mot à mot, « la loi littérale » qui guidait Max Rouquette autotraducteur. Que l'on compare les deux traductions des premières phrases de *Secret de l'èrba / Secret de l'herbe* (1936), la prose fondatrice de Max Rouquette¹ :

Les premiers pas du souvenir cheminent dans l'herbe rase qui veut vivre au grand soleil et boire aux songes humides de la nuit. L'herbe était notre compagne. Nous vivions toujours mêlés à sa fraîcheur, amis de l'humble vie qu'elle cache. Tout en traînant sur l'aire devant la maison, nous en saisissions à poignée les touffes frémissantes. Nous en avons les mains vertes et notre pas en gardait le parfum amer. Pour notre regard patient, elle se haussait au mystère d'une forêt, quand nous suivions entre ses brins limpides le labeur des fourmis affairées qui traînaient avec ardeur des fardeaux vingt fois plus gros qu'elles. (Traduction de Max Rouquette, datée de 1961, inédite jusqu'à la réédition de *Vert Paradis I* par Actes-Sud en 2013)

Les premiers pas du souvenir avancent dans l'herbe rase qui désire vivre au plein soleil et se gorger des rêves humides de la nuit. L'herbe était notre compagne. Nous vivions toujours mêlés à sa fraîcheur, complices de l'humble vie qu'elle recelait. Nous arrachions les touffes frémissantes à pleines poignées, en traînant sur l'aire, devant la maison. Nos mains prenaient la couleur de l'herbe, nos pas en gardaient l'âtre parfum. Sous nos yeux patients, elle devenait forêt mystérieuse, quand nous suivions entre ses brins ténus le travail des fourmis affairées qui traînaient avec ardeur des fardeaux écrasants. (Traduction d'Alem Surre-Garcia)

Max Rouquette est donc un traducteur très fidèle, que ce soit de lui-même ou des autres (Lorca, Dante, Synge). L'autotraduction, il l'a pratiquée très tôt, encore que son premier recueil poétique, *Los Somnis dau matin [Les Songes du matin]*, ait été publié en 1937 sans traduction. Il traduit par exemple ses premières pièces de théâtre, notamment *Lo Mètge de Cucunhan*, dont la version française, *Le Médecin de Cucugnan*, publiée dans *L'avant-scène* en 1955, un an avant sa publication dans *ÒC*, reste son œuvre la plus jouée par le théâtre amateur. Il en est de même pour *La Comédie du miroir* (*L'avant-scène*, 1957, traduction du *Miralhet*, qui ne paraîtra en occitan que 24 ans plus tard). C'est dans la version française autotraduite et non dans l'original occitan, beaucoup moins joué (sinon pas du tout), que le théâtre de Max Rouquette atteint une audience nationale : *Le Glossaire ou l'étrange Univers du savant Môssieu Pluche*, joué au théâtre du Vieux Colombier, et bien sûr *Médée*, montée par Jean-Louis Martinelli au théâtre des Amandiers, avant d'entamer une triomphale tournée internationale.

Occasionnelle à ses débuts, l'autotraduction devient pour Max Rouquette une pratique systématique à partir du succès de la traduction de *Vert Paradis* par Alem Surre-Garcia en 1980. L'élargissement de son lectorat lui procure, selon sa propre expression, une bouffée d'air, qui le guérit de son sentiment de claustrophobie occitane, consécutif à une période qu'il ressent comme une traversée du désert. Même les cinq dernières pièces de théâtre, injouables en l'état et restées inédites, sont fidèlement traduites. Il semble que Max Rouquette, qui écrit au même moment des livres en français, se réalise enfin comme auteur francophone, y compris au moyen de la traduction. La traduction lui donne sans doute l'impression de laisser une trace plus durable et plus reconnue, tout en restant un auteur occitan, quoi qu'il arrive. Elle lui procure la notoriété sans le reniement.

¹ Je signale en italiques les modifications lexicales apportées par Alem Surre-Garcia par rapport à l'original et à la traduction de Max Rouquette, qui suit mot à mot sa propre version occitane.

Par ailleurs, Max Rouquette, insatisfait par les traductions de son œuvre réalisées par des tiers, quelles que soient les qualités littéraires qu'il leur reconnût, s'est convaincu que l'auteur est toujours le mieux placé pour se traduire. Il a voulu, en français, donner de son œuvre une version définitive et fidèle, qui doublerait le texte occitan et lui garantirait d'être compris sans être trahi. Cette conviction n'a pas été sans créer polémiques et discussions, notamment avec Jean Ganiayre et Robert Lafont, qui défendaient un avis tout contraire..

Quelques affres de l'autotraducteur

Il arrive aussi qu'on fasse passer pour une traduction française ce qui est en fait l'original, l'occitan étant la véritable langue de traduction. Dès lors, ce texte occitan essaiera par tous les moyens de se démarquer du texte source, quitte à le trahir, notamment par des idiomatismes qu'on pourra toujours présenter comme intraduisibles. Par effet pervers et stratégie préventive, l'auteur occitan peut avoir tendance à les accumuler, ces idiomatismes, pour rendre son texte le plus intraduisible possible en français, la conséquence étant une langue paradoxalement peu naturelle par recherche d'authenticité, qui se construit dans l'opposition à une autre, dans la fameuse distance maximale. On le voit, la cohabitation des deux instances peut être source de névrose. Existe-t-il un autotraducteur heureux ?

Pour justifier ses infidélités en français, les prétextes ne manquent pas. Le créateur prétendra ne pas pouvoir dire la même chose dans deux langues aux génies si différents mais dont il possède également la maîtrise, il a donc écrit deux versions d'un poème, plutôt qu'une version originale et sa traduction. Un autre invoquera le caractère intraduisible, irréductible de telle phrase ou de tel mot : tout équivalent n'étant qu'approximatif, autant assumer la trahison jusqu'au bout et récrire un autre texte. Ainsi l'autotraduction propose-t-elle souvent des paraphrases plus ou moins libres, qui ne donnent pas plus accès au sens de la version originale qu'elles ne proposent en français un texte vraiment original par rapport au premier.

Une autre attitude consiste à penser que l'auteur est le mieux placé pour se traduire puisqu'il sait mieux que personne ce qu'il a voulu dire. N'est-ce pas nier l'occitan comme langue de communication transparente ? N'est-ce pas oublier que la traduction est souvent un travail de collaboration entre l'auteur et le traducteur et faire bien peu confiance dans ce dernier ? Enfin n'est-ce pas avouer une frustration : celle de ne pas être aussi un écrivain français ?

L'autotraduction, on l'a vu, sert parfois à rattraper des repentirs, à masquer les faiblesses de l'original, du moins les faiblesses supposées par leur auteur. Ces faiblesses peuvent être de nature variée. Comme il peut arriver qu'on se sente plus à l'aise en français que dans l'occitan qu'on a choisi d'écrire et qui reste souvent une langue récupérée, on corrigera les imperfections dont on suspecte l'original. Des mots occitans ressentis comme banals, parce que trop proches du français, seront traduits par des vocables (français) rares et précis. Il arrive que la phrase occitane traduite littéralement donne une phrase française parfaitement correcte et claire : dans ce cas, le travail trop facile de l'autotraducteur aura tendance à culpabiliser l'auteur, qui se demandera si cette phrase il ne l'a pas pensée en français. Une traduction trop aisée est un signal négatif renvoyé à l'auteur-expéditeur : une traduction doit résister pour garantir l'authenticité de la langue source.

Car c'est le comble de l'infamie pour un auteur occitan que d'écrire en occitan ce qu'il pense en français, grief qu'on est prêt à excuser, voire à célébrer comme une qualité régénératrice chez un auteur étranger écrivant en français et pensant dans sa langue (qu'on songe aux écrivains de la francophonie « périphérique », Roumains, Antillais, Africains). S'est-on d'ailleurs assez interrogé sur ce que veut dire « penser en français, penser en occitan » ? Il semble en tout cas implicitement admis qu'on a le droit de penser en langue

dominée quand on écrit en langue dominante et que l'inverse, penser en langue dominante quand on écrit en langue dominée, est une marque d'aliénation.

Joseph Delteil et Yves Rouquette

C'est en tout cas ce grief qu'adressait Joseph Delteil à Frédéric Mistral dans sa préface à la traduction occitane par Yves Rouquette de son *Jésus II (Nòstre Sénher lo segond)*, préface elle-même écrite en français et traduite en occitan par le même Yves Rouquette :

Aqueste occitan d'aquí a l'aire mai natural que mon francés – coma s'èra el lo tèxt original e lo francés una simpla revirada. Es la pròva per nòu que tot aqueste libre foguèt pensat, fustejat – e tanplan ben parlat – en occitan, puèi escrit en francés (mentre que Mirelha per exemple foguèt, aquò's evident, pensat en francés, puèi revirat d'autoritat en provençal. I a quicòm de parisenc a cò de Mistral, alara que los trobadors son frutas del terrador).

[Cet occitan-là a l'air plus naturel que mon français – comme si c'était lui le texte original et le français une simple traduction. C'est la preuve par neuf que tout ce livre a été pensé, fabriqué – et aussi bien parlé – en occitan, puis écrit en français (tandis que *Mireille* par exemple a été à l'évidence pensé en français, puis traduit d'autorité en provençal. Il y a quelque chose de parisien chez Mistral, alors que les troubadours sont les fruits du terroir.]²

Ce passage souvent cité exprime un paradoxe inattendu. L'incapacité de Delteil à se traduire du français à l'occitan révèle la présence en lui d'une instance profonde mais refoulée garante d'authenticité : « ça parle occitan en lui », pour paraphraser Jacques Lacan. Le rôle du traducteur est de redonner forme à cette parole enfouie qui jaillit en français déformé, comme s'il traduisait d'un créole ou d'une langue hybride (le français ou, mieux encore, le francitan) vers la langue africaine ou primitive qui lui sert de base (l'occitan oublié). Le francitan de Delteil serait ainsi plus authentique que le pur provençal de Mistral. L'écriture mistralienne, à en croire Delteil, serait une traduction « de tête » du français au provençal. Si c'était vrai, l'opération inverse (du provençal au français) serait simple. Or la traduction de Mistral en français est des plus difficiles, et le paradoxe de Mistral (encore un) est qu'il n'existe pas encore de traduction française littéraire de Mistral.

Frédéric Mistral

Mistral est l'un des exemples les plus fameux d'autotraduction occitane. Un traducteur peut faire courir de grands risques à un auteur, il peut le trahir ou l'éclipser. Bien servir un auteur, pour un traducteur, c'est non seulement lui être fidèle, mais aussi se garder de le surpasser. Bien le servir, c'est le servir à moitié, faire deviner ses beautés sans les restituer intégralement. Rien n'est pire qu'un traducteur saisi d'*hubris*, même s'il est fidèle. Mistral, défenseur-illustrateur du provençal, devait donner en français une traduction qui fasse regretter au lecteur de ne point parler la langue originale, tout en lui livrant le sens littéral du texte. Le lot du lecteur français de *Mirèio* est en effet un émiettement des registres, que ne viennent plus lier ni versification ni dynamique de parole : rythme boiteux, tournures lourdes, pesamment didactiques, vocabulaire artificiel ou archaïque, à la façon des étrangers qui ont du mal à distinguer les niveaux de langue, expressions argotiques françaises oubliées au point de paraître incongrues. Présent dans *Mirèio*, le travers s'accroît dans *Calendau* et le *Pouèmo*

² N'ayant pas eu accès à l'original, c'est moi qui traduis.

dou Rose, notamment dans les dialogues, où l'on a l'impression d'une rhétorique vide, absurde et fantasque. Les héritiers de Mistral bloqueront longtemps toute autre tentative de traduction littéraire. Alors que toutes les autres langues, y compris l'anglais et surtout le catalan (grâce à la Majorquine Maria Antònia Salvà), possèdent une ou plusieurs excellentes traductions de *Mirèio*, Mistral, à cause de son autotraduction, reste encore à traduire en français.

Bernard Manciet

Revenons sur le débat interne auteur-traducteur tel qu'il peut se lire en comparant le texte occitan et son autotraduction. Des images ou expressions obscures, ambiguës ou maladroites acquerront, en traduction, élégance et clarté, comme si la traduction était nécessaire pour rattraper l'opacité de l'original, comme si l'original était illisible de façon autonome et ne s'adressait qu'à un lecteur idéal et inexistant, un improbable locuteur natif nourri d'occitan et rompu à sa lecture, dont l'auteur serait le dernier avatar.

Tel écrivain, comme Manciet, ne traduira que sa poésie et laissera sa prose au traducteur. Cela correspond chez lui à une stratégie d'écriture : cultiver l'opacité (dialectale et sémantique) d'une parole à la fois populaire et poétique auquel seul l'auteur aurait accès et dont il serait le seul passeur possible vers le français, mais pratiquer, genre oblige, une prose romanesque relativement transparente (et traduite en français par d'autres, comme on l'a vu). Le principe de la double version des poèmes est assumé, le registre change en passant d'une langue à l'autre selon l'image énoncée par Manciet du miroir déformant reflétant la scène dans les tableaux flamands. Peut-être peut-on parler chez Manciet d'une poésie diglossique, avec répartition des usages entre les deux langues, chacune d'elles étant nécessaire au projet poétique, une face d'un Janus bifrons. L'occitan, dans sa variété hyperdialectale landaise, « le gascon noir », est une langue prophétique ou chamanique, celle de la Pythie ou de la Sibylle, qui remonte du fond des âges, des profondeurs telluriques et des abîmes de l'âme. Sans elle, pas de transcendance poétique possible, mais elle a besoin d'être décryptée en français pour délivrer un message à peu près intelligible. La version française, pour inspirée qu'elle nous paraisse, doit laisser supposer la puissance de la langue d'origine à laquelle très peu de lecteurs ont accès (y compris occitans). Chaque langue est nécessaire à l'autre. Comme un organisme symbiotique composé de deux plantes, comme le lichen formé d'une algue et d'un champignon, cette poésie ne peut fonctionner pleinement qu'en deux langues. Pour employer une autre métaphore, l'œuvre de Manciet est une cantate dont le gascon serait la musique et le français les paroles. Que cette stratégie d'écriture ait été ou non consciente, elle s'est mise en place assez tôt. Le cas est unique et constitue l'un des caractères les plus originaux de Manciet.

Première personne 3 : frustration de l'auteur allotraduit

Repasant à la première personne, j'avouerai ma légère déconvenue, imputable à moi seul, devant « l'allotraduction » de certains de mes textes. J'aurais choisi tel mot plutôt que tel autre élu par le traducteur. Telle nuance se perd, me semble-t-il parfois. Mais le lecteur occitan l'aurait-il mieux perçue ? La trahison imputée au traducteur ne résulte-t-elle pas d'une imprécision dont je suis responsable ? L'allotraduction est un révélateur, une épreuve du feu bien plus redoutable que l'autotraduction, où toutes les complaisances sont permises. L'autre raison de ma déception occasionnelle est la perte de rythme que je ressens parfois dans mes traductions par un tiers, même en prose. La « petite musique » qui nous habite se dévide sans doute dans n'importe quelle langue, elle s'adapte aux différents caractères linguistiques. J'ai

souvent l'impression d'écrire de la musique, même en prose, et le rythme de la phrase est pour moi essentiel. M'autotraduisant, je m'efforce de rendre le *tempo* de l'original et j'obéis au même scrupule quand je traduis en français (ou autre langue) un auteur occitan (ou d'autre langue), surtout quand il s'agit de poésie, où j'essaie, sans y parvenir toujours, de reproduire le mètre des vers.

Il faut le comprendre, l'auteur occitan, et lui pardonner ses scrupules, ses repentirs et ses contradictions. Le désir d'être lu, un sentiment d'urgence, la pression des proches, le français langue dominante, tout le pousse à se traduire sitôt qu'il a écrit et à s'en faire aussitôt le reproche. Jean-Frédéric Brun parle de « face à face mortifère avec le français », lui qui a choisi de se traduire en français et réussi à se faire traduire en anglais, celui-ci s'étalant vers à vers en face du texte occitan, celui-là rélégué en petits caractères au bas de la page de gauche, comme des notes. Cela donne *Legendari de las despartidas / Legends of departure / Légendaire des départs*, chez Jorn. Les mêmes éditions Jorn ont édité également en trilingue, avec la même mise en page, la poésie de Claudio Salvagno, occitan, italien, français, la traduction dans ces deux langues étant effectuée par deux traducteurs distincts de l'auteur. Il faut dire que Salvagno est un poète occitan non francophone : cela existe aussi...

Dans sa quête de normalité linguistique, l'autotraducteur occitan est condamné à la conscience coupable, le français étant son péché originel. Si seulement il était bilingue au lieu d'être diglosse, il pourrait se rêver Vladimir Nabokov ou Joseph Conrad restituant des chefs-d'œuvre à sa langue maternelle, russe ou polonais (ce qu'ils n'ont jamais fait, rappelons-le). Mais dans sa situation, il ne peut considérer l'autotraduction que comme un pis-aller, un expédient, un moindre mal exigé par l'urgence. Dans le pire de ses marasmes, il peut même penser que l'autotraduction est un exercice de gommage et d'effacement, une annulation de ses efforts, un retour regrettable à la case départ, et renoncer à cette triste nécessité. Plus heureux, les primadiers du félibrige ignoraient ces scrupules...

Cette modeste étude voudrait le convaincre (me convaincre) que l'autotraduction n'est même pas une faute vénielle, qu'elle est au contraire une activité essentielle à la littérature occitane dans la situation où elle se trouve de nos jours. L'évidence du constat revenant à enfoncer une porte ouverte d'un bon coup d'épaule, je voulais surtout explorer les méandres psychiques du sujet autotraduisant par la méthode d'introspection et me livrer en passant à quelques études de cas sur des écrivains connus.

Faire taire ses scrupules, s'appliquer à se traduire ou à se faire traduire, en français d'abord, dans toute autre langue ensuite : l'écrivain occitan est condamné à soumettre son texte à « l'épreuve de feu de la traduction », comme le dit André Pieyre de Mandiargues à propos de sa propre traduction de Yeats. Finalement la traduction est bien sa seconde langue obligatoire, quel qu'en soit l'idiome. Seule la traduction permettra à la littérature occitane d'être appréciée pour ce qu'elle est, sans complaisance ni fausses raisons. Reste à l'institution littéraire française, notamment éditoriale, de sortir de son autisme et de s'ouvrir à elle. Mais c'est une autre histoire...

Une autre histoire également (et ce sera le second point, méthodologique celui-là, de ma conclusion) est de savoir si mon survol rapide du problème de l'autotraduction occitane ressortit à la sociolinguistique, à l'étude sociolittéraire ou à la simple critique littéraire. Il semble bien que l'affaire soit entendue, au moins depuis que Robert Lafont (1976a et 1976b) ait établi comme constitutive des littératures en langue dominée la confusion entre problématique d'écriture et problématique de langage, une confusion dont sont exempts les écrivains, même « petits », des « grandes » littératures. Robert Lafont persiste et signe (Gardy et Lafont, 1981), au point que cette idée déterminera son attitude face à la traduction de l'occitan au français. Le conflit diglossique brouille la démarche d'écriture. L'écrivain en

langue dominée voit sa qualité littéraire contestée au nom de son choix linguistique. Parallèlement à Robert Lafont et à la sociolinguistique dite occitano-catalane, Louis-Jean Calvet (1974 et 1999) ne répète pas autre chose, dans deux ouvrages déterminants écrits à un quart de siècle de distance. Il s'ensuit qu'en situation diglossique la démarche d'écriture et l'autotraduction littéraire deviennent *ipso facto* des problèmes sociolinguistiques et qu'aux fameuses affres de l'écrivain se mêle, étroitement et fatalement, « l'égorgette de parole » dont le romancier Patrick Chamoiseau (1988) fait mourir, foudroyé, son personnage de conteur créole, le bien nommé Solibo Magnifique.

L'autotraduction est un moyen peut-être illusoire (au moins en partie) d'échapper à la strangulation sociolinguistiquement programmée de l'écrivain en situation diglossique.

Bibliographie

Il faudrait plusieurs pages pour donner les références exactes de tous les ouvrages auxquels il est fait allusion dans cet article. Je me suis borné à ceux qui me paraissent les plus importants pour sa compréhension.

- BRUN J.-F., 2009, *Legendari de las despartidas / Legends of departure / Légendaire des départs*, Jorn, Montpeyrroux.
- CALVET L.-J., 1974, *Linguistique et colonialisme*, Payot, Paris.
- CALVET L.-J., 1999, *Pour une écologie des langues du monde*, Plon, Paris.
- CASANOVA J.-Y., 2008, « L'impossible chant littéraire occitan : paradoxe d'une littérature », in *Le Statut de l'écrit*, Actes du colloque de Pau de mars 2007, rassemblés par Christiane Albert, Abel Kouvouama et Gisèle Prignitz, Presses Universitaires de Pau.
- CHAMOISEAU P., 1988, *Solibo Magnifique*, Gallimard, Paris.
- DELTEIL J., 1973, *Nòstre Sénher lo segond*, traduction par Yves Rouquette de *Jésus II*, A Tots-IEO, Toulouse.
- FORÊT J.-C., 1990, *La Pèira d'azard. La Pierre de hasard*, A Tots IEO, Puylaurens.
- FORÊT J.-C., 1998, *Lo Libre dels grands nombres o Falses e us de fals*, Trabucaire, Perpignan.
- FORÊT J.-C., 2005, *Sang e Saba*, Trabucaire, Perpignan.
- FORÊT J.-C., 2006, *Tres pòbles de la lònà : Etnografias imaginàrias*, CRDP de Montpellier, livre-disque avec musique d'Hervé Rémon et 4 dessins de Jürgen Schilling.
- FORÊT J.-C., 2013, *Un grand Eissam de mots / Un grand Essaim de mots*, EMCC, Lyon.
- GARAVINI F., 1990, *Parigi e provincia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- GARDY P. et LAFONT R., 1981, « La diglossie comme conflit : l'exemple occitan », *Langages*, n° 61, pp. 75-87. Repris dans LAFONT 1990, pp. 61-91.
- GARDY P., 2009, *L'ombre de l'occitan. Des romanciers français à l'épreuve d'une autre langue*, Presses Universitaires de Rennes.
- GARDY P., 2011, *René Nelli, la recherche du poème parfait*, Garae Hésiode, Carcassonne.
- KUNDERA M., 1993, *Les testaments trahis*, Gallimard, Paris.
- LAFONT R., 1976a, « Peuple et Nature : sur la textualisation idéologique de la diglossie », *Cahiers du Groupe de recherche sur la diglossie*, n° 3, pp. 161-172.
- LAFONT R., 1976b, « Le texte littéraire en situation diglossique », *Cahiers du Groupe de recherche sur la diglossie*, n° 4, pp. 12-20.
- LAFONT R., 1990, *Le Dire et le Faire*, Montpellier, Université Paul Valéry, collection *Praxiling*, *Groupe de recherche en linguistique praxématique*, Textes réunis par Jacques Brès et Françoise Gardès-Madray.

- LAFONT R., 2001, *Lo Fiu de l'uòu / Le Fils de l'œuf*, Atlantica, Anglet.
- LAGARDE C., 2006, « La sociolinguistique est un sport de combat », *Revue de la Fédération française des Arts martiaux*, n° 257, pp. 67-101. Article repris en version occitane (graphie patoisante) sous le titre « Lo souchiolinguistico es un esport de chastogno » *Lou Tripou*, bulletin du Cercle patoisant de Saint-Martin-sous-Vigouroux (Cantal), pp. 2-39.
- LAGARDE C. et TANQUEIRO H. (dir.), 2013, *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Actes du Colloque de Perpignan, Lambert-Lucas, Limoges.
- ROUBAUD J., 2009, *La Fleur inverse*, Les Belles Lettres, Paris ; première édition, Ramsay, Paris, 1986.
- ROUQUETTE M., 1980, *Vert Paradis I*, traduction d'Alem Surre-Garcia, Le Chemin Vert, Paris ; réédition Les Éditions de Paris, Montpellier, 1995 ; réédition, Anatolia / Éditions du Rocher, Monaco, 2005.
- ROUQUETTE M., 2013, *Vert Paradis I, traduction française de l'auteur*, Actes-Sud, Arles.
- SALVAGNO C., 2004, *L'emperi de l'ombra / L'impero dell'ombra / L'empire de l'ombre*, Jorn, Montpeyroux.
- TEMPLE F. J., 1999, *Poëmas / Poèmes*, traduits en occitan par Max Rouquette, Jorn, Montpeyroux.

L'AUTOTRADUCTION : UNE PRATIQUE ANCIENNE, UN CONCEPT AMBIGU. LE CAS DU SUÉDO-FINLANDAIS KARL EKMAN

Turo Rautaoja et Yves Gambier
Université de Turku (Finlande)

Introduction

L'autotraduction ne date pas d'aujourd'hui mais elle reste « un vaste territoire sans histoire » (Santoyo, 2005 ; 2006a ; 2006b : 12). Pourtant on trouve dès le Moyen Age et la Renaissance des auteurs (poètes, commentateurs) rédigeant en latin et en langue vernaculaire, par exemple J. Du Bellay, E. Dolet, Ch. d'Orléans, J. Legrand (Le Brun, 1993). Il ne faut pas oublier cependant que les notions d'auteur (sans référence alors à l'idée de droits intellectuels, moraux, financiers), de traduction, de langue (non catégorisées comme elles le seront à partir du XIX^e siècle) ne sont pas identiques aux notions d'aujourd'hui représentées par les mêmes termes. Par ailleurs, on ne peut regrouper des écrivains comme G. Chaucer, T. More, J. Donne, F. Bacon, C. Goldoni, R. Tagore, V. Nabokov, G. Ungaretti, J. Green, S. Beckett, A. Brink, I. Singer sous la même étiquette d'auto-traducteurs, en négligeant les contextes dans lesquels ils ont produit, y compris le statut des langues en présence et la perception qu'on en a alors. Qu'on pense ici aux écrivains « régionalistes » publiant par exemple en occitan et en français (Mistral), en sicilien et en italien (Pirandello). Quoi qu'il en soit, et comme l'ont noté Hokenson et Munson (2007 : 1), l'autotraduction a diminué pendant la consolidation des Etats-nations et la prédominance du monolinguisme nationaliste.

Après avoir rappelé quelques motifs pour auto-traduire, nous aborderons les réalités multiples que peut recouvrir la notion d'autotraduction. Il sera temps alors de traiter de notre cas suédo-finlandais, de le replacer dans le contexte sociopolitique et culturel de la Finlande des débuts du XX^e siècle. Ce qui pouvait apparaître comme un cas simple va se révéler assez complexe, dans le cadre d'un rapport de forces instable entre les langues en présence. Le profil de l'auteur-traducteur (préssumé) se constitue dans un bilinguisme diglossique qui va évoluer au cours des années.

De quelques raisons de s'auto-traduire

Les motifs pour s'auto-traduire sont divers et ont souvent retenu l'attention, comme si cela suffisait à définir, sinon à expliquer, le phénomène. Les guerres, les régimes dictatoriaux ou les persécutions (politiques et religieuses) ont poussé à l'exil bien des auteurs (auteurs

incluant ici écrivains et rédacteurs de textes non-littéraires¹), avec pour conséquence un changement de langue ou un va-et-vient linguistique, comme par exemple chez E. Triolet, V. Nabokov, M. Eliade. Un tel changement de langue n'implique pas forcément une production auto-traduite, matériellement répertoriée, même si l'auteur en question a pu, pendant un certain temps, continuer à penser en sa langue d'origine et à s'auto-traduire mentalement (Gambier, 1993). D'autres ont pu changer de pays et de langue sans nécessairement être poussés par un conflit (politique, militaire) – par mariage, appât du gain, ou autres raisons, par exemple J. Semprun, M. Del Castillo. À noter que bien des exilés et des expatriés n'ont pas changé de langue tout en habitant ailleurs, par exemple G. Byron, H. Ibsen, J. Joyce, R.M. Rilke, F. S.Fitzgerald, E. Hemingway, H. Miller, L. Durrell, E.M. Forster, M. Yourcenar, et nombre d'écrivains soviétiques, tchèques partis à l'étranger (Soljénitsyne, Vladimov, Siniavski, Zinoviev, Axiomov, Kapelev, etc.). Certains ont changé de langue sans changer de lieu, faisant face au multilinguisme de leur pays et étant confrontés au dilemme de la diffusion de leurs travaux : on peut penser ici à A. Brink d'Afrique du Sud, à bien des écrivains belges aux XIX^e et XX^e siècles comme J. Ray, C. Melloy, J. Daisne, C. Buysse, G. Ekhoud, A. De Ridder (voir De Geest & Meylaerts, 2004, Meylaerts 2004, et Gunnessón, 2005), ou encore à des écrivains africains partagés entre leur langue natale (arabe, douala, wolof, etc.) et une langue d'édition, souvent héritée de leur passé colonial (anglais, français, portugais) (Granqvist, 2006). C'est le cas aussi en Finlande d'auteurs de langue suédoise, minoritaires sinon minorés, qui s'auto-traduisent, comme V. Meri, P. Haavikko, H. Tikkanen, Bo Carpelan (pour ne citer que des écrivains contemporains). Quelques écrivains sont devenus auto-traducteurs par insatisfaction, ou même rejet, de traductions de leurs ouvrages, par exemple J. Brodsky, M. Kundera.

En considérant trop souvent des écrivains canoniques, renommés, on a oblitéré les circonstances socioculturelles, politiques, éditoriales qui ont amené des auteurs à un bilinguisme actif, à l'autotraduction : s'autotraduire après avoir fui son pays ou pour dire une identité hybride en contexte diglossique ne revient pas au même. En outre, il faut insister sur le fait que non seulement plusieurs facteurs peuvent conduire à l'autotraduction mais que le phénomène ne touche pas exclusivement la littérature : elle concerne aujourd'hui un grand nombre de rédacteurs, de scientifiques, d'essayistes qui publient en anglais, langue seconde étrangère, alors qu'aux XV^e-XVII^e siècles, on s'auto-traduisait ou on changeait de langue vers ce qui allait devenir la langue vernaculaire ou nationale, par exemple Descartes entre latin et français. La directionnalité dans l'autotraduction, liée aux conditions sociopolitiques et à la hiérarchie momentanée des langues, a été semble-t-il un facteur souvent négligé dans l'approche du phénomène : le changement ou l'alternance des langues est-il constant, instable chez le même auteur ou groupe d'auteurs d'un lieu et d'une époque donnés ? La division du travail entre langues s'opère-t-elle selon des genres textuels ? À quel moment de leur carrière les auteurs passent-ils par exemple d'une production unilingue à l'autotraduction ? Quelle sorte de reconnaissance préalable acquiert-on avant de s'auto-traduire ?

Un concept ambigu, des réalités plurielles

De ce qui précède, on ne peut s'en tenir à une définition élémentaire de l'autotraduction, comme acte de traduire ses propres écrits dans une autre langue ou comme résultat de cet acte, si on veut comprendre les motivations et les mécanismes à l'œuvre (Lamping, 1992 ; Montini, 2010). Certes, le point commun de toutes les autotraductions est qu'un texte est à la fois écrit en une langue et rendu dans une autre, par la même personne : l'auteur est traducteur, le

¹ Il y aurait un parallèle à tracer entre autotraduction et censure, au moins au niveau des contextes de leur apparition.

traducteur est auteur (Tanqueiro, 2000). Il s'agit d'une reformulation (re-writing) dans la mesure où justement le même auteur écrit une nouvelle version d'un texte déjà existant et d'une traduction dans la mesure où il y a passage vers une autre langue, pour d'autres lecteurs, mais pas nécessairement dans un nouveau contexte (cas des auto-traducteurs en milieu bi- ou multilingue). On ne peut non plus se satisfaire d'un rapport à la traduction « normale », elle-même sujette à caution et à tension.

Ordinairement, on distingue au moins entre deux types d'autotraduction (Grutman, 1998/2009 : 258 ; Klimkiewicz, 2013), indépendamment de la nature et du genre de texte original : littéraire ou scientifique, roman, poésie ou article de revue, monographie :

- l'autotraduction tardive, c'est-à-dire réalisée et publiée bien après le texte dit original, ce dernier étant public, facilement accessible à tous ou pas ;
- et l'autotraduction quasi simultanée, jusqu'au point où peut-être l'original rédigé n'est pas publié, par exemple un rapport scientifique écrit en finnois mais finalement auto-traduit et édité seulement en anglais. Dans ce cas, l'analyse ne peut pas se prêter facilement aux relations textuelles, ce qui fait dire à certains qu'on a alors davantage une création (bilingue), une réécriture, une adaptation, plutôt qu'une recréation, une reproduction ou répétition du même (Fitch, 1988 : 157).

Ce double caractère possible de l'autotraduction oblige avec force à s'interroger sur ses caractéristiques : quels rapports a-t-elle avec les notions traditionnelles d'original, de texte source/cible, d'équivalence, de fidélité, de subordination, d'autorité ou des notions plus contemporaines de créativité, d'acceptabilité, de normes, de *Skopos*, de recontextualisation, de visibilité, d'interprétation ?

Peut-on répondre à ces questions en n'observant que les versions françaises et anglaises d'un Beckett ? Encore une fois, l'autotraduction est un phénomène qui dépasse la littérature canonique et mérite donc une approche conceptuelle et méthodologique renouvelée.

Aux autotraductions académiques (Jung, 2002 : sur l'autotraduction de textes anglais-allemand par H. Arendt, R. Arnheim, K. Mann, S. Heym) qui incluent aujourd'hui des textes scientifiques, des sites Web, des exposés de conférence, on ajoutera celles qui ont lieu dans des blogs, des messages SMS, et toute autre production (écrite et orale) des auto-traducteurs, des auto-interprètes dits « naturels » (réfugiés, migrants, journalistes, etc.) qui changent de langues dans leurs interactions quotidiennes, dans des situations multilingues. L'autotraduction (et l'auto-interprétation) est alors à mettre en rapport avec la diglossie, avec les « communautés discursives » (Swales, 1990 : 24-27). On ne saurait non plus sous-estimer l'impact des technologies de l'information et de la communication (TIC) dans l'essor de ces nouvelles pratiques d'autotraduction (Gambier, 2012).

Dans cette perspective, perd de sa force et de sa pertinence le dilemme entre les défenseurs de l'autotraduction qui prétendent que l'auteur est le traducteur idéal (López-Gay *et al.* 2007 : 92) et que l'auto-traducteur est un traducteur privilégié (Tanqueiro, 2007 : 101), et les opposants (Whyte, 2002) qui affirment le contraire. L'autotraduction est un phénomène de masse, fréquent, trop vite confiné au bilinguisme et à la différenciation culturelle induite, trop vite relégué à la seule littérature en traductologie.

De fait, les études existantes :

- sont surtout comparatives, entre traduction et autotraduction (Jung, 2002 : 30 ; Mavrodin, 2007 ; Antunes, 2007), entre premiers textes et textes auto-traduits (Oustinoff, 2001 ; Faubert, 2007 ; Miclău, 2007 ; Popescu, 2007 ; Ehrlich, 2009).
- Ou elles portent sur des écrivains souvent reconnus, réduisant ainsi la pratique auto-traductive à une quasi exception : sur I. Calvino (voir D'Oria, 1980), sur V. Nabokov (voir Grayson, 1977 ; Raguët-Bouvard, 1995 ; Osimo, 1999 ; Novosilzov & Sharvashidze, 2007 ; Tommola, 2009), sur A. Brink (voir Ehrlich 2009), sur S. Beckett (voir Simpson, 1978 ; Fitch, 1988 ; Cant, 1999 ; Sardin-Damestoy, 2002), sur J. Green (voir Oustinoff,

2001 ; Shields, 2007), sur K. Blixen (voir Anderson 1997), sur N. Huston (voir Senior, 2001 ; Shread, 2009 ; Baccolini & Elefante, 2011), sur M. Puig (voir Larkosh 2006), sur J. Semprun (voir Faubert, 2007 ; Capdevielle-Hormieu, 2013), sur V. Alexakis (voir Tassispoulos, 2009), etc.

- Ou encore elles portent sur des écrivains (catalans, basques, yiddish, chicanos, écossais, etc.) appartenant à des minorités linguistiques (voir par exemple Grutman, 2007 ; Gallén *et al.*, 2011 ; Krause, 2013).
- Ou elles rendent compte d'expériences personnelles d'autotraduction (par exemple Tanqueiro, 2000 ; Faiq, 2001 ; Gagnon, 2006).

Les colloques récents sur l'autotraduction comme ceux de Perpignan (octobre 2011) et de Cork (septembre 2013) ainsi que des numéros spéciaux de revue comme celui de *Tradução Em Revista* 16 (2014) : *Self-translation in the Americas*, ou encore l'appel à contributions pour un ouvrage prévu pour 2015 sur *Self-Translation and Power*, ne semblent pas sortir du ghetto littéraire.

Le cas du Suédo-finlandais Karl Ekman

Notre étude de cas sur Karl Ekman, auteur de la première biographie remarquable de Jean Sibelius (1865-1957), aborde l'autotraduction dans une perspective socio-historique – avec deux caractéristiques distinctes :

- La première est que, contrairement à nombre d'études antérieures sur le sujet, elle ne porte pas sur l'autotraduction littéraire mais sur l'autotraduction dans le domaine de la non-fiction, beaucoup plus rarement étudiée.
- La seconde est de défier l'idée qu'un texte auto-traduit, comme toute traduction, serait forcément le fruit d'un « déplacement ». Les biographies d'Ekman en effet restent confinées au territoire finlandais et circulent entre deux langues, parmi des lecteurs souvent eux-mêmes bilingues. Ekman présente le cas d'une autotraduction qui prend place pendant une période de changement socioculturel : l'auto-traducteur a travaillé dans un espace multilingue partagé, à un moment où langues et cultures sont en cours de repositionnement. La traduction en question ne peut donc être cataloguée ni comme symétrique, ni comme asymétrique (voir plus loin).

Après une présentation du contexte dans lequel sont apparus les ouvrages d'Ekman, nous introduirons les biographies en les reliant aussi aux autres traductions de l'auteur. Ce sera alors temps de revenir aux questions soulevées par l'autotraduction.

Le contexte culturel de la Finlande au début du XX^e siècle

En principe, la recherche en histoire de la traduction devrait s'appuyer sur les conditions sociales qui entourent le travail des traducteurs (Pym, 1998 : ix). Récemment d'ailleurs, le même principe a gagné peu à peu les études en autotraduction, s'éloignant ainsi d'une approche trop textualiste (Cordingley, 2013 : 4). Ce principe de fait prédomine dans les travaux sur l'autotraduction menés en Finlande où la tension entre Suédo-finlandais et les finnophones² aux XIX^e et XX^e siècles explique certains phénomènes.

Indépendante de la Russie en 1809, la Finlande était, dans les premières décennies du XX^e siècle, en train de se définir en termes sociologiques, politiques et culturels. Les crispations

² Suédo-finlandais ou suédophones sont des Finlandais qui parlent le suédois. Les finnophones sont des Finlandais qui parlent le finnois.

linguistiques entre suédophones et finnophones relèvent de ce processus. Le suédois a été longtemps la langue des élites, jusqu'avant 1809, quand le pays était assujéti à la Suède. Puis l'émergence du sentiment national, dès le début du XIX^e siècle, a graduellement donné plus de place au finnois et aux finnophones, avec, il faut le rappeler, l'appui des suédophones.

Le changement de pouvoir affecta les deux populations. Ainsi, devant la montée des tendances envers un Etat-nation monolingue favorisée par les finnophones, les suédophones promurent l'idée de régions de langue suédoise autonomes (Sevänen, 1994 : 107). Dans le même temps, de jeunes universitaires finnophones, dont le nombre augmentait, exprimèrent leur insatisfaction envers la surreprésentation des suédophones aux places de responsabilité (*op. cit.* : 119). En 1922, une loi linguistique fut votée : suédois et finnois acquirent le même statut officiel de langue nationale³. Le pays avait alors environ 340 000 locuteurs de langue suédoise, soit 11 % de la population totale (Virrankoski, 2009 : 795)⁴. Il n'empêche, ces suédophones représentaient presque un quart de tous les étudiants et occupaient toujours une majorité des postes-clés de la société (Sevänen, 1994 : 119), ce qui ne pouvait qu'aggraver la frustration des finnophones. De fait, le conflit linguistique atteignit son apogée au tournant des années 1930 lors de la querelle des langues utilisées à l'université d'Helsinki, querelle partie de la disproportion entre le nombre toujours croissant des étudiants finnois et la surreprésentation des éducateurs de langue suédoise. Pendant la décennie, on ne compte plus les pétitions, les grèves et autres appels à manifester, à agir contre le statut quo. Finalement, l'apaisement vint d'une loi votée en 1937 : l'université pouvait garder son statut bilingue mais devait limiter le nombre de chaires occupées par des suédophones (Gambier, 1986 : 227-229).

L'attitude hostile de certains nationalistes finnois vis-à-vis des suédophones et du suédois eut aussi des échos dans les milieux littéraires. Selon Grönstrand (2011 : 86), la situation des années 1920 fut explosive, les pratiques langagières prenant une dimension politique, basée sur une idéologie de solidarité et d'unification nationale. Ainsi Kersti Bergroth, étudiée par Grönstrand, écrivit des romans dans les années 1920 à la fois en suédois et en finnois, ajustant ses situations et choisissant ses mots pour tenter de refléter les réalités des deux groupes linguistiques. Bien que publiés dans les deux langues, les ouvrages de Bergroth ne sont jamais mentionnés comme traductions : ils sont présentés comme des originaux, pour ne pas susciter de rejet chez les suédophones ou les nationalistes finnois prompts à dénigrer la diversité linguistique comme un obstacle à la formation d'un Etat-nation unifié (*op. cit.* : 87). D'où le sentiment que les travaux de Bergroth étaient monolingues, lui évitant ainsi de prendre parti.

À cause de la nature hétérogène, bilingue de la vie culturelle finlandaise d'avant la seconde guerre mondiale, on ne perçoit pas toujours alors la dichotomie traductionnelle entre source et cible. Malgré leur éloignement progressif avant 1939-1945, la vie culturelle des suédophones et celle des finnois étaient encore bien mêlées et, à cause de la faible dimension des cercles culturels finnophones, partageaient souvent les mêmes agents. Il en résulte une certaine opacité quand aujourd'hui on veut vérifier les pratiques langagières de l'époque. Les documents écrits portant sur ces années signalent rarement la ou les langues utilisées par les interlocuteurs engagés. La mixité des langues, des gens, des événements oblitèrent parfois les distinctions entre l'emploi du finnois et l'emploi du suédois.

Les biographies de Sibelius par Ekman

Karl Ekman (1895-1962) était un auteur de non-fiction et un traducteur. On a choisi ses deux biographies sur le compositeur national Sibelius comme exemples assez récents

³ La Constitution d'alors et celle qui est entrée en vigueur en 2000 ne reconnaissent pas de minorité linguistique.

⁴ En 2012, les 291 000 Suédo-finlandais représentaient 5,4 % de la population totale (*Finlandsvenskarna*, 2012 : 8).

d'autotraduction. Le profil d'Ekman comme auteur est sans doute le mieux illustré par ses écrits sur l'histoire d'entreprises industrielles. Cependant, son nom est davantage connu pour son ouvrage de 1935 sur Sibelius : *Jean Sibelius – en konstnårs liv och personlighet* (Jean Sibelius, vie et personnalité d'un artiste), et sa quatrième édition de 1956 qui fait toujours autorité : *Jean Sibelius och hans verk* (J. S. et son œuvre). Comme l'auteur l'explique dans sa préface de la première édition (1935b : 6), le travail est basé sur une dizaine de conversations avec le compositeur qu'il a pu approcher grâce à ses parents : en effet, son père, aussi prénommé Karl Ekman, était un pianiste de renom et sa mère, Ida Ekman née Morduch, une soprano pour laquelle Sibelius a écrit nombre de ses chants pour soliste.

À sa sortie en 1935, la biographie a été largement saluée comme une contribution s'ajoutant à d'autres publications sur Sibelius car c'était la première biographie centrée sur la vie et la personnalité d'un homme souvent évasif (Ekman, 1956b : 4^e page de couverture). Néanmoins, l'ouvrage contenait des inexactitudes et fut critiquée par Sibelius lui-même (Riikonen, 2013 : 478 ; Cf. Tawaststjerna, 1988 : 354). D'où la quatrième édition revue et élargie de 1956, avec un nouveau titre. Les deux éditions sont parues en suédois et en finnois à Helsinki, la même année, la version en suédois chez Schildts Förlag et celle en finnois chez Otava, les deux étant de grandes maisons d'édition finlandaises dans leur langue respective.

Les pratiques langagières d'Ekman à la loupe

Les fondements du cas Ekman sont clairs et pourtant ce qui suit montre que la succession d'événements rapprochés ne garantit pas automatiquement une approche facile et que les données encore disponibles laissent la place à plus de questions que de réponses.

Le point de départ naturel pour examiner les biographies traduites est d'avoir les versions finnoises en main et de considérer les informations qui y sont présentées. Aucune de ces éditions ne mentionne en fait si on a affaire à une traduction. Seul le nom d'Ekman est indiqué comme leur auteur. Cependant l'édition de 1956 désigne implicitement la version comme traduction puisqu'elle précise après la page de titre que l'ouvrage est basé sur l'original suédois mais aucun nom de traducteur n'apparaît. La quatrième édition est donc un peu plus informative que la première de 1935 où il n'y a aucun indice qui permette de savoir si on lit une traduction.

Fennica, la bibliographie nationale finlandaise disponible en ligne, ne fait pas non plus référence aux versions finnoises comme traductions, ni la collection des manuscrits personnels d'Ekman à la Bibliothèque Nationale. Toutefois, la primauté de la version en suédois est signalée dans un certain nombre de sources secondaires. Ainsi, par exemple, dans le *New York Post* qui publie un compte rendu de la traduction en anglais du livre d'Ekman, le critique et journaliste Olin Downes (1936) mentionne que la source en a été l'original en suédois. Cette mention trouve un écho dans d'autres publications dont, récemment, l'histoire des traductions non-fictionnelles en finnois (*Suomennetun tietokirjallisuuden historia*) où on affirme que l'édition de 1935 « a été retravaillée en finnois » (« tekijän itsensä suomeksi muokkaama ») par l'auteur lui-même (Riikonen, 2013 : 478). Jusqu'à quel point ce travail a-t-il été mené ne sera pas abordé ici. Il n'empêche que la remarque de Riikonen soulève un point intéressant quant au statut de l'original par rapport à l'autotraduction.

Il n'y a aucune raison de mettre en doute le double rôle d'Ekman comme auteur et traducteur, vu la nature bilingue de l'élite culturelle finnoise dans les premières décennies du XX^e siècle. Malgré tout, le silence entourant les traductions en finnois d'Ekman en général mérite d'être analysé plus en détail.

Comme l'attestent les données de *Fennica*, Ekman, en plus d'avoir été l'auteur de plusieurs travaux de non-fiction, a été un traducteur régulier, sinon professionnel. *Fennica*

liste de fait sous son nom six traductions, trois de l'anglais, une du danois, une du français et une co-translation avec Olof Enckell du finnois. Ce qui rend les biographies de Sibelius particulières, c'est que pour ces autres traductions, Ekman a traduit vers le suédois, sa langue maternelle. Bien qu'aucune source étudiée pour rédiger cet article ne signale sa langue maternelle, on peut raisonnablement penser qu'Ekman avait le suédois comme première langue : son père était suédophone, il a suivi sa scolarité en suédois, il fut employé dans diverses entreprises de langue suédoise, comme le journal *Hufvudstadsbladet*, et la plupart de ses notes qui lui ont survécu ont été écrites en suédois.

Le processus des traductions d'Ekman n'est pas décrit dans ses papiers personnels disponibles à la Bibliothèque Nationale de Finlande ou au Musée Sibelius. En outre, aucune note en finnois n'a pu être trouvée dans les collections de ses manuscrits, où qu'elles se trouvent. Enfin, on n'a aucune trace d'Ekman dans les archives de la maison d'édition Otava. D'où la nécessité d'approcher ses traductions en finnois de la biographie de Sibelius par l'intermédiaire de ses autres traductions dans cette langue, à savoir un petit nombre d'histoires industrielles faites sur commande et un guide touristique sur la ville thermale de Loviisa, toutes ayant été aussi publiées la même année en suédois.

Selon Hiidenmaa (2013 : 99), on percevait souvent la nature savante des écrits de non-fiction en niant qu'ils avaient été traduits, et en ignorant par conséquent le nom du traducteur. Pour les histoires industrielles et le guide d'Ekman, il n'est donc pas invraisemblable de supposer que leurs traductions en finnois aient été réalisées par d'autres, notamment des employés de ces industries ou de la ville de Loviisa. De telles histoires industrielles, de diffusion limitée à un lectorat local, n'auraient pas eu le même statut que des travaux littéraires, par exemple, ce qui expliquerait aussi l'absence du nom du traducteur. Mais cela n'explique pas nécessairement pourquoi la biographie de Sibelius n'a pas été reconnue comme traduction ; tout en étant œuvre de non-fiction, la teneur du travail garantissait une plus large audience que ses essais sur des entreprises industrielles. De fait, le culte qui entourait Sibelius (*Cf.* Tarasti, 2001) suffisait à assurer à la biographie une importance nationale.

Seul un travail commandé par Ekman lui-même est donné comme ayant été traduit par une traductrice : il s'agit de l'histoire de l'usine de Teijo, traduite en 1938, d'un manuscrit en suédois, par Viki Kärkkäinen (*Herraskartanon vanhan tehtaan historia : Teijon tehdas 1686-1936*). C'est une autre preuve de la place du suédois chez Ekman, même si, à la différence de ses autres travaux, cette histoire n'est pas répertoriée en suédois dans *Fennica*. Cela suggère qu'il ne travaillait pas de façon interchangeable dans les deux langues et qu'il se sentait plus à l'aise en suédois. Cet acte de traduction révèle, de manière peut-être elliptique, son mode de travail.

De ce qui précède, rien ne s'oppose à ce qu'Ekman ait pu recourir à un traducteur-nègre pour ses versions finnoises, bien que, malheureusement, on ne peut qu'en rester ici au stade de la spéculation car ni les archives disponibles, ni les notes personnelles n'indiquent le recours à un ou des traducteurs externes. Par conséquent, dans le doute, notre analyse va dans le sens de l'opinion généralement admise, selon laquelle les deux éditions de la biographie de Sibelius sont de la main d'Ekman.

Un auteur-traducteur endogène, des traductions symétriques ?

Où cela nous mène-t-il ? Si aucun fait solide ne peut être vérifié, on peut se demander pourquoi. Le bilinguisme, juridiquement et socialement accepté en Finlande, refoule-t-il parfois le besoin des distinctions linguistiques ? Ou la mention « non-fiction » suffit-elle à refuser ou à effacer le fait qu'il y a eu traduction ? Ou encore l'autotraduction est-elle

d'emblée considérée comme allant de pair avec l'original, sorte de second original qui ne serait pas vraiment une traduction ?

Étant donné les liens étroits de Sibelius avec le mouvement indépendantiste, ses liens aussi à travers sa musique avec la fennicité mythologique et le *Kalevala*, épopée nationale, et son statut de héros national pour les Finnois, soutenir la traduction de sa biographie comme texte original peut avoir eu une dimension idéologique. En tout cas, cette traduction en finnois peut être perçue comme un point de repère dans les publications sur Sibelius du fait qu'elle fut le premier « original » en finnois sur lui, tous les ouvrages antérieurs à 1935 en finnois concernant sa vie et ses oeuvres ayant été traduits de diverses autres langues. Il en fut ainsi, malgré la stature de Sibelius, jusqu'à la biographie en cinq volumes de Tawaststjerna (1965-1988) qui initia une nouvelle période en Finlande pour la recherche sur le compositeur.

Selon Pym (1998 : 150), « la traduction présuppose un mouvement au niveau du transfert » (notre traduction). Le travail d'Ekman montre qu'il y a pourtant des exceptions : l'autotraduction au sein d'une nation, d'une zone géopolitique donnée, peut écarter le besoin de mouvement, de déplacement. D'où la proposition de Grutman (2013 : 71-72) de distinguer entre auto-traducteurs exogènes et auto-traducteurs endogènes. Les premiers comprennent les auteurs qui changent de langue suite à un voyage vers un autre milieu linguistique tandis que les seconds appartiennent à une communauté multilingue, typiquement diglossique. Grutman va plus loin et suggère une autre distinction entre traductions symétriques et traductions asymétriques, faisant allusion ici à la relation de pouvoir entre les langues. Ekman serait un auteur endogène mais qu'en serait-il de ses traductions ? Seraient-elles symétriques ou pas ? Comment appréhender la place du suédois par rapport au finnois, dans le premier tiers du XX^e siècle ? Le suédois était alors la première langue d'une minorité de Finlandais, certes avec un certain prestige issu de son histoire, et en plus les auteurs suédophones avaient un lectorat potentiel en Suède (où d'ailleurs les biographies d'Ekman furent aussi publiées). Par conséquent, il est plutôt difficile de situer cette langue écrite sur un simple axe symétrie/asymétrie. D'après Sevänen (1994 : 199), les Suédo-finlandais ont considéré les changements de la Première République, par rapport à leur hégémonie antérieure et en littérature, comme une véritable révolution culturelle mais la quantité de publications littéraires ne reflète pas une oppression des Suédo-finlandais. En 1938, 44,6 % de la fiction imprimée en suédois en Finlande étaient des œuvres rédigées directement dans cette langue, soit 50 ouvrages (*op. cit.* : 200). Les chiffres correspondant pour le finnois, en 1939, étaient de 40,6 %, soit 130 ouvrages (*op.cit.* : 164). Rappelons que les Suédophones représentaient alors à peu près 10 % de la population totale. La littérature en suédois était donc proportionnellement bien placée sur la scène littéraire finlandaise.

En guise de conclusion

Notre étude de cas a essayé de rendre perceptibles certaines questions liées à la problématique de l'autotraduction dans l'histoire, dans un contexte culturellement hétérogène. Les études sur l'autotraduction habituellement explorent des textes ou des auteurs géographiquement et culturellement séparés, ou portent sur des situations où les rapports de force sont aisément repérables. Notre étude s'est penchée sur l'autotraduction dans un contexte particulier, brouillant des distinctions ailleurs plus évidentes.

Comme l'a pointé Cordingley (2013 : 9), l'autotraduction est une pratique assez diversifiée, toujours contingente en fonction « d'une myriade de facteurs personnels, politiques, linguistiques et historiques » (notre traduction). Le cas des biographies d'Ekman a sans doute peu révélé sur le processus de leur traduction lui-même. Il n'empêche, il a permis de soulever des questions sur les spécificités de la situation finlandaise et des auto-traducteurs

opérant sous ses contraintes. D'autres analyses seront nécessaires sur cette pratique de l'autotraduction en Finlande et en particulier, dans le cas qui nous intéresse, sur la validité des opinions qui tiennent Ekman comme un auto-traducteur. On a pu néanmoins mettre en évidence le statut historiquement marqué de l'autotraduction et les subtilités des relations de pouvoir dans une société bilingue connaissant des transformations culturelles.

Notre préoccupation a porté sur des questions entourant la production textuelle des biographies d'Ekman, non sur les textes proprement dits ni sur les compétences en finnois de notre auteur-traducteur. Cela ne veut pas dire qu'une analyse serrée des textes ne serait pas utile : on a ainsi noté des différences entre les versions en finnois, par exemple sur le traitement des emprunts du suédois et leurs équivalents en finnois. En outre, la comparaison entre la première et la quatrième édition de la biographie serait pertinente, non seulement au regard de la problématique de l'autotraduction mais aussi de celle de la retraduction.

Finalement, notre étude nous a permis également de renforcer notre prudence envers les vérités historiques prétendument établies. Le cas d'Ekman nous a ainsi rappelé les écueils toujours possibles en recherche littéraire quand on confronte les complexités des situations sociales et les comportements individuels.

Références

- ANDERSON, K. 1997, « Karen Blixen's bilingual œuvre : The role of her English editors », *Perspectives : Studies in Translatology* 5 (2), pp. 171-189.
- ANTUNES M.A., 2007, « Autotradução e autotradutores : breve histórico », *Tradução e Comunicação* 16, pp.78-83.
- Atelier de traduction 7, 2007, *L'autotraduction*. Accessible en ligne : www.usv.ro/atelierdetraduction
- BACCOLINI R. & C. ELEFANTE, 2011, « L'empreinte de l'ange de Nancy Huston : la traduction narrative de plusieurs traumatismes individuels et collectifs », in D. Londei & M. Callari Galli (dir.) *Traduire les savoirs*, pp. 11-140, P. Lang, Berne.
- CANT S., 1999, « In search of « Lessness »: Translation and Minimalism in Beckett's theatre », *Forum for Modern Language Studies* 35 (2), pp. 138-157.
- CAPDEVIELLE-HORMIEU, V. 2013, « L'autotraducteur : passeur de mots, passeur de cultures. Etude d'un essai de Jorge Semprun », in S. Schwerter et J. Dick (dir.) *Traduire, Transmettre ou Trahir*, pp. 235-247, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.
- CORDINGLEY A., 2013, « Introduction: Self-translation, going global », in A. Cordingley, pp. 1-10.
- CORDINGLEY A. (dir.), 2013, *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, Bloomsbury, Londres et New York.
- DE GEEST D. & R. MEYLAERTS (dir), 2004, *Littératures en Belgique/Literaturen in België*, P.I.E-Lang, Bruxelles.
- D'ORIA D., 1980, « Calvino traduit par Calvino », *Lectures* 4-5, pp.177-193.
- DOWNES O., 1936, « Biography of Sibelius; Karl Eckman Presents Fullest Account Available of Composer's Life and Work ». *The New York Times* 16.2.1936. Accessible en ligne : <http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F10817FD3A5F177A8EDDAF0994DA405868FF1D3> [Consulté le 8.3.2014].
- EHRlich S., 2009, « Are self-translators like other translators? », *Perspectives: Studies in Translatology*, 17 (4), pp. 243-255.
- EKMAN K., 1935a, *Jean Sibelius : En konstnårs liv och personlighet*, Schildt, Helsingfors.

- EKMAN K., 1935b, *Jean Sibelius : Taiteilijan elämä ja persoonallisuus*. Otava, Helsinki.
- EKMAN K., 1956a, *Jean Sibelius och hans verk* (4ème édition revue et corrigée), Schildts, Helsingfors.
- EKMAN K., 1956b, *Jean Sibelius ja hänen elämäntyönsä* (4ème édition revue et corrigée), Otava, Helsinki.
- FAIQ S., 2001, « Author-cum-translator. Position and Power in Translating oneself », *Tradução e Comunicação*, 10, pp. 121-128.
- FAUBERT S., 2007, « L'autotraduction comme miroir de l'écriture semprunienne : à propos de Federico Sanchez vous salue bien/Federico Sánchez se despide de ustedes », *Atelier de Traduction* 7, pp. 58-66.
- FENNICA, *bibliographie de Finlande*, accessible en ligne : <https://fennica.linneanet.fi>
- Finlandsvenskarna, 2012, accessible en ligne <http://folktingetfi/sv/publikationer/view-56731-3151>
- FITCH B., 1988, *Beckett & Babel. An investigation into the status of the bilingual work*. University of Toronto Press, Toronto.
- GAGNON D., 2006, « Bilingual Translation/Writing as intercultural communication », in A. Pym et al. (dir.) *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting*, John Benjamins, Amsterdam et Philadelphie, pp.117-127.
- GALLÉN E., F.LAFARGE & L. PEGENAUTE (dir.), 2011, *Traducción e autotraducción en las literaturas ibéricas*, P.Lang, Berne.
- GAMBIER Y., 1986, *La Finlande bilingue. Histoire, droit et réalités*, Conseil de la langue française, CLF 24, Gouvernement du Québec, Québec.
- GAMBIER Y., 1993, « L'é-change de langues », in P. Siblot et F. Madray-Lesigne (dir.) *Langage et Praxis*, pp.209-217, Praxiling, Université de Montpellier.
- GAMBIER Y., 2012, « Du refoulement de la traduction à l'effervescence de traduire », *Forum* 10 (1), pp. 31-55.
- GRANQVIST R., 2006, « The African writer as translator in his/her text », in R. Granqvist (dir.) *Writing back in/and translation*, pp. 91-101, P. Lang, Berne.
- GRAYSON J., 1977, *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English prose*, Oxford UP, Oxford.
- GRUTMAN R., 1998/2009, « Auto-translation », in M. Baker (dir.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2^{ème} édition, pp. 257-260, Routledge, Londres et New York.
- GRUTMAN R., 2007, « L'autotraduction: dilemme social et entre-deux textuel », in *Ateliers de Traduction* 7, pp. 219-229.
- GRUTMAN R. 2013, « A sociological glance at self-translation and self-translators », in A. Cordingley (dir.), pp. 63-80.
- GRÖNSTRAND H., 2011, « Eeva suomeksi ja Eva ruotsiksi: Kirjailija-kääntäjä Kersti Bergroth kielikiistojen sovittelijana », in H. Grönstrand et K. Malmio, *Både och, sekä että: Om flerspråkighet =monikielisyystä*, pp. 81-100, Schildts, Helsingfors/Helsinki.
- GUNNESSÓN A-M., 2005, *Écrire à deux voix : Eric de Kuyper, auto-traducteur*, P. Lang, Berne.
- HIIDENMAA P., 2013, « Tietokirjallisuuden suomentaminen ja kustantaminen 1900-luvulla », in O. Paloposki et H.K. Riikonen (dir.), pp. 98-106.
- HOKENSON J. & M. MUNSON, 2007, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, St. Jerome, Manchester.
- JUNG, V. 2002, *English-German self-translation of academic texts and its relevance for translation theory and practice*, P. Lang, Francfort.
- KLIMKIEWICZ A., 2013, « Self-translation as broken narrativity: Towards an understanding of the self's multilingual dialogue », in A. Cordingley (dir.), pp. 189-201.

- KRAUSE C. 2013, « “Why bother with the original”: self-translation and Scottish Gaelic poetry », in Cordingley (dir.), pp. 127-140.
- LAMPING D., 1992, « Die Literarische Übersetzung als de-zentrale Struktur: Das Paradigma des Selbstübersetzung », in H. Kittel (dir.) *Geschichte, System, Literarisch Übersetzung/ Histories, Systems, Literary Translations*, Schmidt, Berlin, pp. 212-227.
- LARKOSH C., 2006, « “Writing in the foreign”: Migrant sexuality and translation of the self in Manuel Puig’s later work », *The Translator* 12 (2), pp. 279-299.
- LE BRUN C., 1993, « Traduire *Le Moulte prouffitable*: Jacques Legrand (vers 1400) et la traduction pédagogique », *TTR* 6 (1), pp. 27-60.
- LÓPEZ LÓPEZ-GAY P., N. NOVOSILZOV, H. TANQUEIRO & F. PARCERISAS VASQUEZ, 2007, « L’autotraduction littéraire comme domaine de recherche », *Atelier de Traduction* 7, pp. 91-100.
- MAVRODIN I., 2007, « L’autotraduction : une œuvre nonsimulacre », *Atelier de Traduction* 7, pp. 51-56.
- MEYLAERTS R., 2004, *L’aventure flamande de la Revue Belge. Langues, littératures et cultures dans l’entre-deux-guerres*, P.I.E-P. Lang, Bruxelles.
- MICLĂU P., 2007, « L’autotraduction de l’autofiction comme retour à l’être », *Atelier de Traduction* 7, pp. 41-47.
- MONTINI C., 2010, « Self-translation », in Y. Gambier et L. von Doorsler (dir.) *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, pp. 306-308, John Benjamins, Amsterdam et Philadelphie. Accessible aussi en ligne : www.benjamins.nl/online/hts
- NOVOSILZOV N. & M. SHARVASHIDZE, 2007, « Quelques observations sur l’autotraduction, de V. Nabokov : *Otchayanie – Despair* », *Atelier de Traduction* 7, pp. 121-130.
- OSIMO B., 1999, « Nabokov’s self-translations: Interpretation problems and solutions in *Lolita*’s Russian version », *Sign System Studies* 27, pp. 215-233.
- OUSTINOFF M., 2001, *Bilinguisme d’écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L’Harmattan, Paris.
- PALOPOSKI O. et H. K. RIIKKONEN (dir.), 2013, *Suomennetun tietokirjallisuuden historia: 1800-luvulta 2000-luvulle*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- POPESCU C., 2007, « Jocul de-a societatea/jouer à la société », *Ateliers de Traduction* 7, pp. 27-47.
- PYM A., 1998, *Method in Translation History*, St. Jerome, Manchester.
- RAGUET-BOUVARD C., 1995, « Nabokov: *Camera Obscura* et *Laughter in the Quark* ou la confusion des textes », *Palimpsestes* 9, pp. 119-134.
- RIIKONEN H. K., 2013, « Elämäkerrallinen kirjallisuus », in O. Paloposki et H. K. Riikonen (dir.), pp. 465-481.
- SANTOYO J.C., 2005, « Blank spaces in the History of Translation », in G. Bastin et P. Bandia (dir.) *Charting the future of translation history*, University of Ottawa Press, pp. 11-43.
- SANTOYO J.C., 2006a, « Traducciones de autor. Materiales para una bibliografía básica », *Interculturalidad e Traducción* 2, pp. 201-236.
- SANTOYO J.C., 2006b, « Autotraducciones: Una perspectiva histórica », *Meta* 50 (3), pp. 858-867.
- SARDIN-DAMESTOY P., 2002, *Samuel Beckett autotraducteur ou l’art de l’empêchement ?* Artois Presses Université, Arras.
- SENIOR N., 2001, « Whose song, whose land? Translation and Appropriation in N. Huston’s *Plainsong/Cantique des Plaines* », *Meta*, 246 (4), pp. 737-752.

- SEVÄNEN E., 1994, *Vapauden rajat: Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918-1939*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- SHIELDS K., 2007, « Green traducteur de lui-même », in M. O'Dwyer (dir.), *Julien Green, diariste et essayiste*, P. Lang, Oxford, pp. 229-240.
- SHREAD C., 2009, « Redefining translation through self-translation: The case of Nancy Huston », *FLS (French Literature Series)* 36, pp. 51-66.
- SIMPSON E., 1978, *S. Beckett, traducteur de lui-même. Aspects du bilinguisme littéraire*. CIRB-B79, Laval, Québec.
- SWALES J.M., 1990, *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*, Cambridge UP, Cambridge.
- TANQUEIRO H., 2000, « Self-translation as an extreme case of the author-translator dialectic », in A. Beeby et al. (dir.), *Investigating Translation*, John Benjamins, Amsterdam et Philadelphie, pp. 55-63.
- TANQUEIRO H., 2007, « L'autotraduction comme objet d'étude », *Atelier de Traduction* 7, pp. 101-109.
- TARASTI E., 2001, « An essay in post-colonial analysis: Sibelius as an icon of the Finns and others », in T. L. Jackson et V. Murtomäki (dir.), *Sibelius Studies*, pp. 2-13, Cambridge, Cambridge University Press.
- TASSISPOULOS E., 2009, « Literary self-translation, exile and dialogism: The multilingual works of Vassilis Alexakis », in A. Pym et al. (dir.), *Translation Research Projects* 3, Tarragona, pp. 43-52, accessible en ligne : http://isg.urv.es/publicity/isg/publications/trp_3_2001.index.htm
- TAWASTSTJERNA E., 1988, *Jean Sibelius*, vol. 5. 1919–1957, Otava, Helsinki.
- TOMMOLA H., 2009, « Nabokov's *Podlets* (The scoundrel) vs *An Affair of Honour* », in *Kätu Symposium*, Tampere 24-25 avril 2009, accessible en ligne : <http://www.sktl.fi/liitto/seminaarit/mikael-verkkojulkaisu>
- VIRRANKOSKI P., 2009, *Suomen historia 1 & 2* (2ème édition corrigée), Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- WHYTE C., 2002, « Against self-translation », *Translation and Literature* 11 (1), pp. 64-71.
- WILSON R., 2009, « The Writer's Double: Translation, Writing and Autobiography », *Romance Studies* 7, pp. 186-198.

L'AUTOTRADUCTION CHEZ GRÉGOIRE CHABOT : MÉDIATION, TRANSMISSION, SURVIE D'UNE COMMUNAUTÉ ET D'UNE LITTÉRATURE DE L'EXIGUITÉ

Peggy Pacini

CICC, Université de Cergy-Pontoise

Depuis le milieu des années 1990, les œuvres en traduction semblent se multiplier dans la communauté bilingue franco-américaine de la Nouvelle-Angleterre, le français laissant de plus en plus place à l'anglais. À cela aucune raison commerciale a priori, mais plutôt un quotidien qui s'écrit en anglais sur une toile de fond francophone. Aussi, pour préserver cette culture francophone qui s'exprime paradoxalement bien souvent en anglais, on multiplie les œuvres en traduction¹, voire les publications bilingues. Car si la littérature d'expression française a bien du mal à survivre dans cet îlot francophone, c'est tout simplement qu'au fil des ans, cette langue a été réduite au silence, rejetée ou contaminée. Les rares auteurs qui se hasardent à écrire en français peuvent se compter sur les doigts de la main² ; pour la plupart, ils se sont à un moment ou à une autre de leur carrière d'auteurs, autotraduits. Grégoire Chabot, l'auteur qui fera ici l'objet de mon étude, est un de ces auteurs bilingues dont la production se fait principalement en français, du moins d'abord en français, et qui pratique l'autotraduction.

Né en 1944 en Nouvelle-Angleterre, Grégoire Chabot a grandi dans l'État du Maine dans la communauté bilingue franco-américaine de Waterville. Il commence à écrire dans les années 1970 une série de saynètes pour le programme « Tout en Français » de la radio WFCR de l'Université du Massachusetts à Amherst. Sa première pièce, *Un Jacques Cartier errant*, écrite en 1976, fut publiée en 1977 avant de l'être en édition bilingue aux Editions Réveil en 1996 sous le titre *Un Jacques Cartier errant / Jacques Cartier Discovers America*. Ce recueil bilingue sera alors l'occasion de rééditer une autre pièce en français, *Chère Maman* (1978), et, d'en publier une pour la première fois, *Sans atout*. Si Chabot ne vit pas de son écriture, il continue d'écrire pour la scène en français et en anglais, et de produire des œuvres de fiction

¹ On compte, par exemple, la traduction anglaise de deux romans *Canuck* (1936) et *La Jeune Franco-Américaine : un roman* (1933) et d'une pièce *Françaises d'Amérique : esquisse historique* (1915) réunis dans le volume *Canuck and Other Stories* (2006)

² Parmi ceux qui ont été publiés, on compte Robert B. Perreault, Grégoire Chabot et Normand Beaupré.

que l'on peut lire dans des anthologies³ et dans le journal franco-américain bilingue en ligne *Le FORUM*⁴.

Pour contextualiser le cadre et le cheminement de ma réflexion autour de l'usage et de la pratique de l'autotraduction chez cet auteur, je voudrais revenir dans un premier temps sur les étapes qui m'ont conduite à réfléchir, non pas à l'autotraduction comme processus commercial ou encore comme forme de cohabitation, mais plutôt comme médium, comme vecteur de médiation, de transmission et de survie.

À l'origine de l'écriture de cet article, il y eut ce recueil bilingue *Un Jacques Cartier errant / Jacques Cartier Discovers America* et la découverte d'un champ inexploré dans les études franco-américaines, celui de l'autotraduction, situation qui a été et est encore pour certains franco-américains une réalité quotidienne : une vie en autotraduction. À cela plusieurs raisons sur lesquelles je reviendrai et qui sont intimement liées à la perception et à l'évolution de la langue française en Nouvelle-Angleterre. De plus, j'ai été amenée dans d'autres articles à m'intéresser à la publication et à l'édition de la littérature (en anglais et en français) issue de cette communauté. Le thème de l'autotraduction s'articulait naturellement avec cette réflexion sur l'avenir de la littérature franco-américaine, dans un contexte d'appauvrissement du bilinguisme et de renaissance de la culture franco-américaine au sein de cette communauté⁵.

Mon corpus initial de recherche s'est élargi à la suite d'un entretien que j'ai réalisé avec l'auteur, où celui-ci montrait combien sa pratique avait évolué au fil de ses projets littéraires, tout comme les raisons qui l'avaient amené à s'autotraduire. Je m'intéresserai donc pour le présent article à un corpus composé de quatre pièces et de trois courts récits écrits depuis la fin des années 1970, en sachant que le caractère polymorphe et complexe des textes sources en français rend l'analyse plus périlleuse. Toute la production de l'auteur appelle à une remise en cause individuelle et collective de l'identité franco-américaine, invite la communauté à une prise de conscience de sa spécificité dans le panorama francophone, de sa fragilité et des dangers qu'elle encourt à vouloir se retrancher derrière une vision passéiste et des mythes qui n'ont plus raison d'être à l'époque contemporaine. C'est à une vraie remise en cause et à la création d'une identité franco-américaine contemporaine qu'en appellent les textes de Chabot. L'intrigue des pièces est relativement simple. Toutes se passent en huis-clos et servent à mettre en scène les différents mythes et idéologies qui ont empêché la construction d'une véritable identité franco-américaine : la langue, la figure étouffante de la mère, le fossé générationnel. Pour une description détaillée, voir le compte-rendu des pièces par Jules Tessier (1997 : 206-207).

L'étude proposée vise à mettre en lumière les mécanismes, les enjeux et les facteurs extratextuels qui ont conduit Grégoire Chabot à s'autotraduire. Elle interrogera les langues source(s) et cible au prisme du bilinguisme de cette communauté, de son histoire, mais surtout de sa situation actuelle et de son identité francophone, et donc, d'une certaine manière, au

³ Parmi les textes en français, on trouve « Crache ou meurs », « À perte de vue » et un roman non publié intitulé *La vie allant vers*. Parmi les textes en anglais : « Everything's Just Finophobia ».

⁴ La série « V'la du sort / We are so screwed », ainsi qu'*Entre manie et phobias / Somewhere between Mania and Phobia*.

⁵ Lors du recensement de 2000, le nombre d'Américains de descendance canadienne française s'élevait à 0,9 % de la population globale, mais s'élevait à 14,2 % dans l'Etat du Maine, à 14,6 % dans celui du New Hampshire, à 14,5 % dans le Vermont, à 8 % dans le Massachusetts et à 10,9 % dans le Rhode Island.

D'après le recensement de 2011, 24,9 % de la population du Maine s'identifie comme franco-américaine. Pour 42 % des personnes se reconnaissant comme Franco-Américains, l'indice de la langue (c'est-à-dire la capacité à parler le français) est un facteur très important de l'identité « franco ». Pourtant, seuls 38 % parlent le français couramment.

Pour une étude plus approfondie de l'évolution du français en Nouvelle-Angleterre, voir les travaux de Fox et Charbonneau (1998), Fox et Smith (2005 et 2007).

prisme des nécessités contextuelles à l'origine de l'autotraduction. Elle examinera l'écart et la fusion au sein même de ces textes autotraduits, qui rendent compte de toute la complexité d'une communauté de l'entre-deux, dont les auteurs écrivent en contexte minoritaire de quasi invisibilité. Enfin, si on imagine la réception du texte autotraduit par un lectorat bilingue, on tentera de montrer comment l'horizon d'attente du lecteur est déjoué à plusieurs niveaux par la traduction anglaise, l'invitant ainsi à s'interroger sur l'inégalité linguistique qui se joue dans l'autotraduction et à interpréter non seulement le décalage qui s'installe mais aussi la relation entre autotraduction et bilinguisme.

Champ de production culturelle

Pour Grutman (2007 : 33), l'auteur qui maîtrise deux langues n'aborde la question du choix linguistique qu'aux époques de changement, de mutation sociale, où le rapport (réel et symbolique) entre les deux langues est modifié, de manière à favoriser l'apparition d'un nouveau public, auquel il peut choisir de s'adresser dans une langue ou dans l'autre. C'est en effet à deux périodes de mutations profondes de la communauté franco-américaine que Chabot s'est mis à écrire en français et à s'autotraduire en anglais. Il est donc important de contextualiser le cadre qui a présidé au renouveau et à la perte de la langue française en Nouvelle-Angleterre, ainsi qu'aux diverses initiatives de traductions et d'autotraductions.

Dans les années 1970, choisir le français pour Chabot et d'autres avait clairement une forte portée politique. Aux États-Unis, à cette époque, les différentes communautés ethniques étaient en pleine revendication identitaire et bénéficiaient de lois fédérales leur permettant de valoriser leur langue et leur culture. La démarche d'autotraduction s'inscrit, elle, dans une autre période transitoire au sein de la communauté, alors convaincue que la culture pouvait et devait se transmettre sans la langue.

Facteurs extratextuels à l'origine de la publication de *Un Jacques Cartier errant / Jacques Cartier Discovers America*

Si, dans la préface à *Un Jacques Cartier errant / Jacques Cartier Discovers America*, Chabot évoque très rapidement les conditions de publication de l'édition française (Chabot, 1996 : ix, xi, xiii), je souhaite revenir sur la genèse des éditions unilingue et bilingue, afin de préciser 1) le contexte qui a conduit à la publication du texte français, 2) les raisons qui ont poussé à cette autotraduction (en particulier les commanditaires). Cela me permettra d'éclairer quelques points éditoriaux, la mise en page et le choix des textes en miroir.

Dans le sillage du mouvement des droits civiques aux États-Unis, le gouvernement Johnson lança en 1965 son programme de la Grande Société, dont un des éléments-clés était la loi sur l'éducation dans le primaire et le secondaire. Trois ans plus tard, un nouvel article de cette loi vint compléter les dispositions concernant l'enseignement multiculturel et bilingue, et le gouvernement fédéral américain subventionna des programmes bilingues pour lesquels il fallait de nouveaux manuels, des livres adaptés, etc. Furent donc également subventionnés des National Materials Development Centers (NMDC) destinés à créer ce matériel pédagogique et des Assessment and Dissemination Centers qui allaient servir de maisons d'édition (Roby, 2000 : 461-462). C'est alors qu'on demanda à Chabot et à d'autres des contributions franco-américaines en français pour un colloque. Le résultat fut « Un Jacques Cartier errant » et la réception de la pièce dans la version publiée par le NMDC. Deux ans plus tard paraissait une édition pour le secondaire des deux pièces *Jacques Cartier errant* et *Chère Maman*, accompagnées d'une note liminaire pour les enseignants, d'une sorte de glossaire de mots et expressions franco-américains avec leurs équivalents français, d'une note sur la scénographie et d'une biographie de Jacques Cartier.

Le contexte de publication en français des premiers textes de Chabot participe aussi d'une prise de conscience linguistique qui s'inscrivait dans le sillage de la Révolution Tranquille au Québec. Et, pendant une vingtaine d'années, jusque dans les années 1990, le français et sa forme dialectale, le franco-américain de la Nouvelle-Angleterre, devinrent le « joual de Troie » d'une communauté francophone qui luttait contre son invisibilité en Amérique du Nord.

Dans les années 1990, face aux difficultés que rencontraient (et rencontrent d'ailleurs toujours) les auteurs franco-américains à se faire éditer en français, des chercheurs et professeurs de l'Université du Maine à Orono et des membres du Centre Franco-Américain (FAROG) décidèrent qu'il fallait trouver une solution à cette impasse éditoriale. C'est alors que Michael Alpert, des Presses de l'Université du Maine, accepta la proposition de Jim Bishop de créer une série de textes en français, subventionnée par le Centre Franco-Américain, dans la collection « Éditions Réveil ». Les pièces de Chabot furent choisies pour le premier recueil : deux de ces pièces, publiées une vingtaine d'années plus tôt par le NMDC, devenaient de plus en plus difficiles à trouver. Alpert eut l'idée de mettre les deux textes en miroir pour aider le lecteur qui avait de la difficulté à lire le français : Chabot et Alpert pensaient en effet que cette démarche encouragerait les Franco-Américains à lire, du moins à regarder les deux versions. Ce recueil fut le seul des Éditions Réveil, le Centre Franco-Américain ne subventionna jamais la série, par manque de moyens des Presses de l'Université du Maine.

Dans les deux cas, les textes de Chabot furent créés et traduits dans un contexte existentiel de survie. En effet, bien plus qu'un parcours personnel, l'écriture et l'autotraduction chez lui s'apparentent, se reflètent dans un destin communautaire, dans un processus de construction, de déconstruction et de reconstruction.

Lectorat et public visé

Je ne reviendrai pas sur la situation éditoriale chez les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre⁶, mais j'insisterai en revanche sur le lectorat visé par Chabot. En effet, il serait logique de considérer que l'auteur franco-américain écrivant en français dialectal ait souhaité, par le biais de l'autotraduction, élargir son lectorat et se faire reconnaître du champ dominant anglophone en traduisant cette langue minorée qu'est le franco-américain de la Nouvelle-Angleterre. Il se défend pourtant de cette posture et se place dans une toute autre perspective de production : le désir de vouloir s'autotraduire n'a jamais été mu chez lui par une volonté de conquérir un nouveau lectorat, encore moins de s'exporter à l'international. Pour l'auteur, l'autotraduction était dictée par un besoin et une réalité communautaire, non par une stratégie éditoriale. Il n'a d'ailleurs jamais pensé, avoue-t-il, que ses pièces attireraient un nouveau vivier de lecteurs. La traduction de certaines de ses pièces et récits découlait principalement d'une prise de conscience du déclin du nombre de « Francos » unilingues, et d'un double constat : 1) l'anglais primait sur le français, et 2) les compétences linguistiques des Franco-Américains compromettaient l'usage de la langue maternelle ou ancestrale, ainsi que la survie de leur culture et du groupe. C'est précisément à ce public-là qu'il voulait rendre ses œuvres accessibles. À l'origine de l'autotraduction chez Chabot, il y a donc un manque à combler, voire une nécessité de diffuser et de préserver un patrimoine culturel et littéraire, qui va de pair avec une prise de conscience collective passant par 1) la déconstruction de certains mythes « francos » sur l'identité et le bilinguisme⁷ et 2) le refus d'une vision passiviste et

⁶ On en trouvera un survol dans Peggy Pacini, « Franco-American Writers : In-visible Authors on the Literary Market » (2014).

⁷ Un *Jacques Cartier errant/ Jacques Cartier Discovers America, Sans Atout/ No Trump, Les Sacrés Monologues/ The Lost Monologues*, « V'la du sort : Ma tante Aurélie "le boudin" Boutin ».

conservatrice⁸. Les trois pièces du volume bilingue permettaient à l'auteur de proposer une réflexion sur l'identité et la culture franco-américaines à la fin des années 1990 ; or cette réflexion est toujours d'actualité, voire d'autant plus d'actualité que la présence du texte en traduction s'avère de plus en plus nécessaire. La traduction, au sein de cette communauté, a presque une fonction vitale, elle permet de s'adapter à une réalité plus contemporaine.

Autotraduction et bilinguisme

Chabot est un autotraducteur endogène qui doit composer avec le bilinguisme et la diglossie interne à sa communauté d'origine, ce dont témoigne la plupart de ses textes tant par la forme que par le fond. Difficile de dire qu'il a décidé de s'autotraduire à un certain moment de sa carrière, comme certains auteurs bilingues. Je dirai plutôt que l'autotraduction est venue à lui, que la nécessité de s'autotraduire s'est imposée à lui au regard de l'évolution culturelle et linguistique de la communauté pour laquelle il écrit⁹. Français et anglais cohabitent chez lui, il entretient avec ces deux langues un rapport naturel.

Le bilinguisme a en effet influencé de manière irréversible la vie de bien des auteurs franco-américains. Si, pour certains, le français n'a survécu que par l'entremise de la version autotraduite, l'anglais ; pour d'autres, les deux langues se sont côtoyées, et parfois, comme dans un vieux couple, leur relation a connu des périodes de crises aiguës. Pour comprendre les tensions qui ont existé entre ces deux langues en cohabitation, il faut remonter avant les années 1930-1940 où le français était la langue gardienne de la religion catholique et de l'identité canadienne française transplantée aux États-Unis. Nombreux sont les textes qui appelaient les immigrants canadiens français aux États-Unis à ne pas se laisser séduire par la langue de l'Oncle Sam et à ne pas perdre leur langue, leur foi, leur culture, enfin leur identité¹⁰. Pourtant, dès la fin de la seconde guerre mondiale, cette langue même devient vite un facteur d'aliénation et un objet de stigmatisation que beaucoup vont préférer oublier et réduire au silence¹¹. C'est vers la fin des années 1970, encouragée par les mesures culturelles multiculturalistes fédérales et par l'exemple d'un Québec en pleine Révolution Tranquille, qu'elle connaît une renaissance. Mais l'abandon de ces politiques fédérales la décennie suivante et ainsi que l'appauvrissement des mécanismes institutionnels valorisant la langue et la production en langue française vont contribuer à la faire glisser à nouveau vers le silence jusque dans les années 1990. Depuis une dizaine d'années, il semblerait toutefois que l'utilisation et l'apprentissage du français soient à nouveau à l'honneur. Il reste que, pour toute une partie de la communauté franco-américaine, la littérature s'écrit et se lit en anglais. On comprendra alors pourquoi Grégoire Chabot a choisi de procéder à cet exercice périlleux de l'autotraduction¹². Périlleux en effet, car il met bien l'auteur bilingue en danger, le force à repenser les textes en présence, à repenser leur écart ainsi que leur caractère autonome ou

⁸ *Sans atout/ No Trump, Chère Maman*, « V'la du sort/We are so screwed ».

⁹ En effet, vingt ans séparent la traduction des textes sources du recueil bilingue *Un Jacques Cartier errant*. En revanche, pour les autres textes autotraduits de Chabot, les deux versions ont été écrites contemporanément ; le texte français pensé avant le texte anglais.

¹⁰ Comme on peut le voir à travers toute la production de Chabot, ses textes s'inscrivent en faux par rapport à ces contraintes linguistiques, culturelles et religieuses qui enfermaient les Franco-Américains dans l'impossibilité de se construire une identité propre. Voir le texte « V'la du sort : Ma tante Aurélie "le boudin" Boutin », par exemple.

¹¹ Voir l'article sur la langue française en Nouvelle-Angleterre de Péloquin-Faré (1990) et les essais critiques de Louise Péloquin-Faré (1998), François Weil (1989) et d'Yves Roby (2007).

¹² Même si j'ai choisi dans cet article de concentrer mon analyse sur l'œuvre de Chabot, je ne peux ici manquer de mentionner Normand Beaupré, auteur bilingue de romans et de monologues, qui lui aussi pratique l'autotraduction.

subordonné. Il le force aussi à revenir sur le choix d'une langue d'écriture et à repenser sa démarche littéraire et communale au regard de l'évolution de sa propre communauté.

Si au sein de la communauté franco-américaine dans laquelle est né, a grandi et vit Chabot, l'anglais et le français se sont toujours côtoyés, ces langues en contact ont toujours évolué dans un contexte sociolinguistique asymétrique. Nous verrons donc plus loin comment cette réalité transparaît dans les textes source et cible.

Diglossie en héritage

Le défi de cette étude est le caractère polymorphe, diglossique et bilingue des textes sources en français. En effet, la production de Chabot en langue populaire compte pour environ 80 %. Chabot écrit un français dialectal qui a emprunté à la fois au joual et à l'acadien tout en s'enrichissant ou en s'appauvrissant au contact de l'américain. Par sa spécificité orale, le franco-américain, très proche du joual, se distingue nettement d'un modèle français dominant. C'est précisément cette situation diglossique que Chabot a tenté de restituer dans la pièce *Un Jacques Cartier errant*. Cette œuvre théâtrale fait se côtoyer deux français, un français standard voire ampoulé, que parle Jacques Cartier revenu voir ce qu'est devenue la race française en Amérique du Nord, et le français de Nouvelle-Angleterre, dialectal, truffé d'anglicismes. Dans un entretien avec l'auteur, Leslie Choquette souligne la situation d'anachronisme linguistique créée par Chabot et l'ironie qu'elle véhicule : « le français du XVI^e siècle était moins standardisé et sans doute plus proche du nôtre [du français de Nouvelle-Angleterre] que le français de France actuel » (2002 : 121). Dans cette pièce dans laquelle la langue a une fonction thématique, Chabot met en scène la diglossie constitutive à cette communauté par l'entremise de cet anachronisme linguistique.

Comprendre la singularité du franco-américain, c'est comprendre, comme l'expliquent Fox et Smith (2005 : 118), que « le caractère unique de la situation et de l'état actuel du français franco-américain est le résultat de l'évolution complexe de [cette] communauté », une situation qui s'est construite dans un rapport déséquilibré, problématique et conflictuel, où le franco-américain, langue minorée, occupe classiquement la position basse d'une situation diglossique.

Bilinguisme en partage

Si l'on reprend le propos du personnage éponyme de *Un Jacques cartier errant* : « Eh bien, si vous connaissez deux langues, vous êtes deux personnes » (27), on en conclut qu'à cette situation diglossique complexe, vient s'ajouter une forte problématique identitaire. Langue et identité sont indissociables comme le résume très bien l'échange qui suit le constat de Cartier (27-31). En voici quelques extraits :

Ti-Jean : (...) Pour commencer, mes deux personnes sont allées à l'école paroissiale. Là, on parlait surtout à mon côté français. Mais en même temps, on riait de son accent, pi on riait de sa prononciation, pi on riait des mots anglais qui usait parce qui savait pas comment dire quoi c'est qui voulait dire en français. (27)

Ti-Jean : (...) Quoi c'est que vous pensez que j'ai fait ? D'abord, j'ai décidé d'aider mon côté français. J'étais têtue. J'allais l'apprendre, c't'a maudite langue-là. (29)

Je citerai ici la suite de l'échange en anglais, qui est beaucoup plus parlant car l'auteur s'autorise plus d'ironie. L'auteur met aussi un nom, dans la version anglaise, sur le représentant du dénigrement, agent normatif et polisseur, lui-même non francophone, et qui, dans la version française ne se manifestait que par un « on » impersonnel :

So I sign up for classes and they put me in French One. This guy named Mister O'Neil who speaks French with a English accent so thick you can cut it with a knife tells me that he knows I speak French with my parents. But my grammar and my pronunciation need soooo much work that it's better for me to start right from the beginning...as if I didn't know a damn word in French. (28)

Et de conclure :

Barman: Well, it's true, Ti-Jean. That's not OUR French... and there's no way you can tell me that it's natural for us to talk like that. (30)

Barman: Mais c'est vrai ça, Ti-Jean. C'est pas naturel pour nous-autres de parler comme ça. C'est comme une autre langue. (31)

Le franco-américain, comme d'autres parlers français d'Amérique du Nord hors Québec, est doublement infériorisé dans une situation de diglossie complexe, où l'américain, langue dominante « coiffe le français dont la variété normée, le français standard, se superpose à la variété vernaculaire locale » (Valdman, 1994 : 18).

Plus que jamais, pour reprendre à notre compte le constat fait par Lagarde (2013), le choix, ou la nécessité psychologique, de Chabot de « verser » un texte, écrit dans une de ses langues (le français, langue minorée), dans l'autre qu'il possède également (l'anglais, langue dominante) est avant tout une affaire d'identité, une identité double, hybride, dont la complexité est rappelée dans l'échange ci-dessus, mais que Chabot formule ainsi : « nous ne sommes pas français, ni canadiens, ni américains. Nous sommes un amalgame extraordinaire de tous ces gens/cultures/langues-là avec une identité qui n'appartient qu'à nous »¹³. S'ajoute à cela la configuration bien particulière décrite par Fishman (1967), dans laquelle le bilinguisme individuel s'articule avec une diglossie socialisée.

L'image que proposait Lagarde à propos de Julien Green semble parfaitement rendre compte de la situation de Chabot, pour qui l'anglais et le français sont comme deux hémisphères de lui-même, dont seule la somme lui permet de se dire sans amputation (Lagarde, 2013 : 14). Lors de notre entretien, l'auteur est revenu sur son bilinguisme en précisant que très jeune déjà, il avait de la peine à hiérarchiser ses langues, et que comme nous le soulignerons plus tard, cette hiérarchisation endogène et exogène des langues est pour lui synonyme de tyrannie (2013b : 18). On pourra donc s'interroger sur la manière dont se manifeste la hiérarchisation des langues dans l'autotraduction. Il suffit pour l'instant de constater qu'elle s'opère chez l'auteur par un autre biais : le médium, oral pour une langue, écrit pour l'autre.

Modalités d'autotraduction

Si comme Sherry Simon (1994 : 17) le présente dans *Le trafic des langues*, « les modalités de la traduction déterminent le type d'accommodement qui se noue entre langues dominantes et idiomes minoritaires », il est important de déterminer quelles sont celles retenues par Chabot pour « accommoder » ses deux langues en partage, dans la mesure où, bien souvent les textes cibles en appellent à tous les registres de la langue française, sans opérer de réelle transition et affichent un hétérolinguisme marqué.

Les contraintes de l'autotraducteur sont nombreuses, variables selon les stratégies qu'il choisit : traduction sémantique ou bien plus communicative ou encore transferts culturels. Chabot a recours aux trois. Conscient des gains et des pertes que toute (auto)traduction engendre, c'est un travail constant de va-et-vient qui s'opère, d'autant plus contraignant peut-être dans le cas de l'autotraduction. Car après tout, si être son propre traducteur permet une

¹³ Entretien avec l'auteur.

grande liberté, il n'en demeure pas moins que trop de liberté tue la liberté, du moins la rend au final plus complexe, tant que l'auteur autotraducteur ne l'a pas consommée comme rite de passage, comme revendication d'une écriture personnelle aboutie et choisie.

Il semble que la ligne de conduite que s'est donnée Chabot au fil de ses autotraductions, voire de son travail entre les langues, ait en effet connu une évolution radicale.

Dans ses premiers textes autotraduits, Chabot visait l'équivalence sémantique et la fidélité au texte source. Il existe pourtant chez lui une hiérarchie des langues en présence, ou plutôt des langues des textes en présence, chacune véhiculant son propre réseau de significations et de références culturelles. L'auteur avoue que pendant assez longtemps, la version française a été pour lui la version originale, celle qu'il préférerait, alors qu'il considérerait la version anglaise comme « fausse ». Il avait la certitude qu'elle n'existait que pour la lecture, alors que la version française était faite pour la scène, qu'elle devait se faire entendre. On voit bien comment, à la hiérarchisation des langues vient se superposer une hiérarchisation des codes (oral/écrit), des lieux et modes de production et de consommation (la scène/la lecture).

Aussi plusieurs interrogations s'imposent sur le texte en autotraduction, ou plutôt sur la difficulté de traduire un texte français dont les spécificités sont démultipliées (situations d'alternance codique, de diglossie, d'hétérologie). Les textes anglais de Chabot ne rendent pas compte du travail réalisé sur les niveaux de langue dans le texte français, voire de sa caractéristique orale et sociolinguistique. En effet, l'oralité est beaucoup moins présente, voire neutralisée, en anglais et, mis à part quelques expressions, la traduction américaine privilégie un anglais standard qui semble gommer l'oralité et le rythme du franco-américain. Sur ce point, on a peut-être l'ébauche d'une explication dans la réponse que m'a faite Chabot lors de notre entretien, au sujet du passage par la langue anglaise et donc par la traduction : « Pour moi, le français habitait le royaume du "parler" exclusivement. L'anglais était ma langue écrite »¹⁴. Il ne fait donc aucun doute que ces deux langues sont pour Chabot relativement bien cloisonnées, et spécialisées chacune dans des registres précis et différemment connotés.

Sacralisation du texte français et réalité du texte anglais

La manne que m'offrait le volume bilingue de Chabot, replacé dans le contexte historique et politique de la communauté franco-américaine, m'encourageait à voir un dialogue entre les deux versions en miroir : 1) la traduction anglaise explicitait ce qui était sous-entendu, implicite, dans le texte original français ; 2) la superposition des langues se doublait d'un entrecroisement, d'un enchevêtrement des textes ; et enfin 3) la confrontation des deux versions permettait un éclairage mutuel. Même si, au final, mon instinct de lectrice n'allait pas complètement être invalidé comme je le montrerai plus loin, Chabot m'assura cependant que le dialogue entre les deux textes tel que je le suggérais n'était pas ce qui avait motivé son autotraduction. Quant à l'éclairage que la version anglaise pourrait, dans le recueil bilingue, apporter à la version française, quant à la possibilité que la première nuance les thèmes et les messages de la seconde, l'auteur n'y croit pas, il dit se placer du côté de l'auteur et être trop proche de son texte pour se donner peut-être la liberté, s'autoriser le risque, du lecteur.

Selon lui, dans la version de 1996, les deux versions ne cohabitaient pas. Il voyait alors ses pièces comme des pièces françaises, et il lui était difficile d'accepter la réalité d'une version anglaise, même s'il en avait été le créateur-autotraducteur. Pendant longtemps, la lecture de la version anglaise, dit-il, lui a été difficile, parfois même pénible, tant il la trouvait inférieure. Son ressenti a changé depuis, et cela grâce à l'accueil favorable du public et à la réaction positive des étudiants qui découvrent ses textes au cours de leurs études franco-américaines.

Enfin, si l'oralité du texte français dans les écrits de Chabot est une oralité de fiction, une mise en scène de l'oralité, qui vise à la fois l'intention et la communication analogique (i.e.

¹⁴ Entretien avec l'auteur.

non verbale), on peut s'interroger sur le choix que fait l'auteur-autotraducteur de minimiser, voire de supprimer cette convention d'oralité quand il passe à l'anglais. On s'interrogera donc plus loin sur les transactions qu'a opérées Chabot, dans la mise en scène, pour venir combler la perte du niveau de langue dans le processus d'autotraduction.

Jeu de miroirs

L'image spéculaire qu'utilise Lagarde pour rappeler l'inconfort de l'autotraducteur qui vit dans l'intranquillité des langues (Gauvin, 2000 : 7), mérite qu'on s'y attarde : « cette version nouvelle, produite dans l'autre (une autre) langue, se révèle un miroir révélateur (à l'image de la manière dont se constitue l'identité) des éventuelles imperfections de la source, et du coup, une incitation forte à la réécriture de l'original » (Lagarde, 2013 : 11). Il ajoute que dans cette perspective, l'autotraducteur peut, voire doit, retravailler son texte, principalement parce qu'il s'agit d'une « écriture décalée » dans le temps. Il est donc intéressant de constater que dans les versions anglaises du volume bilingue de *Un Jacques Cartier errant*, le texte a été très peu retravaillé.

Cette édition bilingue fait coexister les textes anglais et français en regard l'un de l'autre. Elle se présente simplement en miroir : le texte anglais sur la page de gauche, le texte français sur la page de droite. Les deux versions s'équilibrent sur la page, à 90 %, proposant deux versions spéculaires troublantes, dont le lecteur et le chercheur s'emparent pour réfléchir sur le processus d'autotraduction et l'enchevêtrement des textes. Et on peut penser que ces allers retours entre texte source et texte cible forment un champ de miroirs, dans lequel le lecteur idéal, interprète et bilingue, pourrait pousser l'analyse jusqu'à y voir la reproduction quasi parfaite de la situation dans laquelle se trouve non seulement l'auteur, mais aussi sa communauté, c'est-à-dire dans un constant va-et-vient entre les langues.

Dans un premier temps, l'auteur explique, qu'à l'origine, la juxtaposition des textes en miroir visait à aider ou à encourager la lecture des textes dans les deux langues par les lecteurs franco-américains, et que le texte anglais prétendait seulement guider la lecture du texte français, ce qui est vrai en quelque sorte puisque le texte anglais procède à l'ajout de références culturelles qui vont de soi dans le texte français. Le texte anglais, en recourant à la modulation, propose d'inverser les perspectives, voire de mettre à jour certaines réalités qui ont participé à rendre invisible cette communauté et de donner un statut à cette langue réprimée, comme nous le montrent les passages suivants :

Ti-Jean : For one reason or another, we don't want to admit that our ancestors fought against the Americans during the War of Independence. So Francos go on and on about the huge contribution that France made to the American cause. Well, that's true. (...) But it might as well have been the Chinese as far as we're concerned, because our ancestors were out there fighting like hell for the other side. (1996 : 46)

Ti-Jean : Ah, y avaient leurs raisons. Mais c'est pas ça qui est important. Pour une raison ou pour une autre, on veut pas admettre que nos ancêtres, y se sont battus contre les Américains. Ça fait qu'on parle de la grande contribution que les Français ont faite à la cause américaine. Ben, c'est toute vrai ça. (...) Mais tant qu'à nous-autres, ç'aurait pu aussi ben être des Chinois... parce que nos arrières grand-pères, y étaient sur l'autre côté. (1996 : 47)

Cartier : It's not over, then! Perhaps you retain a small glimmer of hope that this language and culture that you still seem to cherish can be saved! (1996 : 52)

Cartier: Tout ça n'est pas fini, donc ! Il y a peut-être chez vous encore de l'espoir que les choses peuvent s'arranger. (1996 : 53)

À mon sens, ce jeu de miroirs est bien plus intéressant, car cette juxtaposition est quelque peu déstabilisante. En effet, cette disposition quasi-symétrique peut provoquer un certain

trouble chez le lecteur qui, au fil des pages, pris par la lecture, peut oublier cette répartition linguistique et géographique et se retrouver à lire l'autre langue. Le résultat pose un certain nombre de questions quant à la réception des textes, mais aussi quant au procédé utilisé par l'auteur. Ce jeu de miroirs permet une vraie réflexion sur la langue, ou plutôt sur la mise en danger du lecteur, sur l'effet déstabilisant que ce passage par inadvertance génère. Même le bilingue aguerri ne peut que se perdre dans ce jeu de miroirs, qui au final permet une réflexion tant sur le bilinguisme que sur l'intranquillité (Gauvin, 2000 : 7) qu'il peut provoquer dans son rapport au Même (à Soi) et à l'Autre. L'autotraduction serait alors remède à cette intranquillité, une médiation qui ne jouerait plus vraiment le rapport avec l'Autre mais le rapport au Même-Autre, au Même qui serait Autre par le truchement de la langue. On peut peut-être emprunter à Ricœur sa réflexion sur l'ipséité (1990) et le rôle de la narration, du récit et de la quête d'identité (1985) en y substituant l'autotraduction à la narration pour constater que : « sans le recours à [l'autotraduction], le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une autonomie sans solution » (Ricœur 1985 : 355). L'autotraduction deviendrait alors instance médiatrice et permettrait d'opérer les changements adaptatifs nécessaires à la continuation de soi, à la fois Même et Autre, à la reconnaissance et à l'acceptation de cette part d'altérité en soi qui se manifeste par la langue et dans la langue.

Il me semble essentiel alors de comprendre et surtout d'interpréter un processus qui a peut-être à l'origine échappé à l'auteur. Si en effet, le jeu de miroirs a été travaillé pour l'édition, Chabot déclare, comme nous le verrons plus loin, que ce qui a primé dans son travail d'autotraduction n'est pas tant le travail de juxtaposition, de subordination ou de coordination, que la lisibilité de l'œuvre. Mais que doit-on vraiment lire dans cette asymétrie linguistique ?

Relation asymétrique : niveau de langue et oralité

Comme le fait remarquer Grutman¹⁵, toutes les langues n'ont pas le même prestige, ni le même statut. Le cas des langues en présence chez Chabot le démontre parfaitement. Dans cette perspective, on doit analyser le décalage que le lecteur perçoit entre le français dialectal du texte source et l'anglais standard du texte cible. Si l'asymétrie résulte du rayonnement inégal des langues sur un marché mondial caractérisé par une véritable concentration oligopolistique (Grutman, 2013 : 39), alors la langue des textes sources chez Chabot souffre d'une double minoration par rapport à deux langues dites de culture, comme l'auteur le verbalise avec force dans « V'là du sort : Langue de bois / We are so screwed : Pickled tongue » (2013b : 18/ 2014 : 14).

Son travail repose sur un transfert vertical ascendant, dans une configuration linguistique où le texte source écrit dans une langue socialement et symboliquement dominée, est mis en présence du texte cible écrit dans une langue socialement dominante. Chez Chabot, comme chez la plupart des Franco-Américains, le rapport à la langue française normative et à la langue anglaise, est un rapport de force douloureux, que ses textes verbalisent.

Dans le texte original en français, on trouve un vrai discours sur la langue, dont on peut peut-être schématiser la pratique ainsi : d'une part, une pratique synchronique de l'hybridation, qui naît d'un besoin d'utiliser cette langue dans un contexte donné, et, d'autre part, une pratique diachronique, qui correspond à un besoin artistique de façonner ou créer un nouveau médium littéraire. Chabot produit, en effet, l'illusion du monde fictionnel tel que représenté sur la page par le français, à la fois médium et objet de discours et de représentation. On ne peut que s'interroger sur la façon dont la traduction anglaise peut en rendre compte, en ne retenant que comme substitut à l'oralité, un niveau de langue familier, en gommant tout un pan graphique et phonique de l'oralité franco-américaine. En voici quelques exemples : « L'avenir n'existe pas. O.K., O.K., j'va essayer d'expliquer. (...) Le

¹⁵ Voir l'analyse de Rainier Grutman développée dans son article « Autotraduction, asymétrie, exterritorialité ».

présent, c't'un peu plus compliqué. / The future simply doesn't exist... at least not on Earth. Confused? Let me try to explain. (...) The present can be a little more complicated » (« Je te salue manie » / « Ave Mania »). Ou « And you think that THIS is what she wants... going out to dinner alone, going to a concert alone? / Tu peux pas m'dire que c'est ça qu'a veut... aller dîner toute seule pi aller à un concert toute seule ? » (*Chère Maman*, 1996 : 167).

Dans son article « Bilinguisme en traduction dans les répertoires dramatiques québécois et canadiens-français », Louise Ladouceur (2010-2011 : 93) montre bien la difficulté de traduire en anglais les langues vernaculaires francophones du Canada et fait le constat suivant à propos des premières œuvres de Michel Tremblay en traduction anglaise : « [Elles] mettent en évidence l'incompatibilité des fonctions accordées à la langue populaire au sein des dramaturgies francophones et anglophones du Canada. ». On pourrait retenir cette hypothèse pour Chabot, mais ce serait sans compter la distinction oral / écrit que ce dernier opère et dont j'ai fait état auparavant. Alors, si la réécriture suppose la contrainte du changement d'univers linguistique et culturel, il ne fait aucun doute que chez Chabot la réécriture impose une contrainte stylistique, voire normative, une « *transaction* traductionnelle » (Grutman, 2013 : 37). Aussi, si on aurait pu taxer d'imposteur le traducteur allographe, on n'en dira pas autant de l'autotraducteur.

Chabot semble ici rendre compte d'une configuration sociolinguistique complexe qui rend les choix linguistiques contraints. Aussi le constat que fait Ladouceur ci-dessus au sujet des dramaturgies francophones au Canada est tout à fait transposable à leurs homologues américaines d'expression française. Dans son entretien avec Choquette, Chabot évoque également une autre raison à cette asymétrie : il n'est pas nécessaire de transcrire en anglais le langage parlé des Franco-Américains, car les Américains n'ont pas la même attitude envers la langue. Il n'a donc pas besoin de prouver aux Américains que leur langue parlée est valable, alors qu'il est essentiel de le faire pour les Franco-Américains, qui pensent toujours qu'ils parlent mal (Choquette, 2002 : 122).

Adaptation et dialogues entre les langues : dire complètement

Si, dans les premiers textes autotraduits, il y a, pourrait-on dire, une double traduction, du franco-américain au français (sous-jacente) et du français à l'anglais (apparente), les arrangements mis en place entre texte source et texte cible qui s'ensuivent relèvent du génie de chaque langue et visent à conserver le sens, comme nous l'avons souligné. Néanmoins, l'auteur a dû travailler, dans le texte cible, à rendre plus explicites certains traits caractéristiques du monde et de la culture franco-américains. Dans les versions anglaises, Chabot favorise plutôt le transfert et laisse peu la place à l'adaptation.

Sur ce point, l'évolution est sensible : à l'heure actuelle, le travail d'autotraduction auquel se livre Chabot est plus proche de l'adaptation, voire de la création. Ceci est tout particulièrement perceptible dans les textes récents de la série « Vlà du sort / We are so screwed », parus dans le magazine bilingue *Le FORUM*. Chaque texte est composé de deux parties, l'introduction et le récit. Dans « V'là du sort : Je me souviens / We are so screwed : a licence to kill », les deux parties restent sensiblement les mêmes pour les textes source et cible, néanmoins les deux versions viennent clairement se compléter. Le texte est une mise en garde sur l'interprétation qu'il faut faire au regard de l'histoire de la devise du Québec « Je me souviens ». Chabot prend l'exemple des Franco-Américains pour inviter ses cousins québécois à ne pas trop regarder vers le passé, mais surtout à ne pas s'y enfermer. Dans les deux textes, il change la voix narrative, apporte plus de modulations métaphoriques, a recours à une multiplication des points de vue, ainsi qu'à des ajouts explicatifs plus prononcés voire didactiques en anglais, comme l'histoire de cette devise et de son inscription au fronton du Parlement du Québec (2012 : 11). Le texte anglais dit la crise, l'échec, le danger. Alors que le français s'exprime avec émotion par le biais d'images communes, l'anglais semble rester plus

factuel, il exprime la mise en garde, comme dans cette conclusion que l'auteur ne se prive pas d'ajouter : « But [our Quebec cousins] are not immune. By becoming increasingly fixed on the past, as we did, they are gradually eliminating room for the future » (2012 : 36). Le texte français est beaucoup plus anecdotique, il introduit d'ailleurs, dans la partie récit, tout un monologue, totalement absent de la version anglaise, et qui commence ainsi :

J'ai écrit un p'tit bout de monologue que je répète à toutes les fois que voué un char du Québec avec sa plaque et sa devise « Je me souviens ». C'est ben le fun, ça fait que j'va vous la présenter icit. C'est un vieux bonhomme (ben, quèqu'un de mon âge) qui essaie d'expliquer sa devise. (2012 : 10)

Dans « V'la du sort : Ma tante Aurélie “le boudin” Boutin/ We are so screwed : Ma tante Aurélie “le boudin” Boutin », l'introduction des textes source et cible est complètement différente. Les deux langues racontent deux récits. Le texte source relate une anecdote, celle la tante Aurélie qui avait hérité du surnom « le boudin » car « elle boudait tout le temps à cause du français perdu » (12). Le texte cible propose une réflexion sur l'écriture de et le sens à donner à la série « V'la du sort », série écrite par un narrateur homodiégétique dont on ne connaît que les initiales, A. E. Dans le corps du texte, Chabot introduit un constat qui marque bien sa position sur le processus d'autotraduction et la nécessité, pour l'auteur bilingue, de se dire complètement :

Tout ça pour dire que c'est tough d'entrer dans la bouche d'un autre. Même si on réussit à s'y introduire, c'est pas mal impossible de changer ce qui en sort, surtout si “l'autre” refuse les changements. (...) On continue à faire des changements au niveau du microcosme quand c'est rien que un bon coup de pied au macrocosme qui ferait de la différence. (2013a : 12-13)

Aussi, le texte anglais ajoute-t-il : « Often, all it really does is annoy most speakers of both languages, invites ridicule, makes non-compliance a virtue, and postpones the inevitable » (2013a : 13). Pour se dire complètement, il semble que ce doit être à la fois « en français » et « en anglais ». C'est un peu le sens qu'il faut tirer de ce commentaire en anglais : « as [Ma tante Aurélie] and others pushed “en français” more, we responded with “en anglais” more, eventually using it to even talk to the old and to the past » (2013a : 13), qui en dit plus que sa version française : « Pendant quelque temps, on entendit “en français” plus souvent et pas seulement de ma tante Aurélie. Mais c'était trop tard. » (2013a : 12). C'est bien un dialogue entre les langues, une sorte de texte polyphonique unique, qui se dessine déjà dans l'écriture de Chabot.

Si au début, Chabot ne procédait qu'à des changements microscopiques, son approche de l'autotraduction a complètement changé, donnant libre cours à la possibilité de dire différemment selon la langue, de recréer afin de conserver le réalisme situationnel et culturel. De plus, il semble que ce soit souvent l'anglais qui offre une plus grande liberté à l'auteur-autotraducteur, en lui permettant de dire dans une langue ce que l'autre ne se permet pas de dire. Les deux textes source et cible se complètent, exploitent tous les ressorts et toutes les possibilités langagières des deux langues, afin 1) de rendre compte d'une réalité linguistique et culturelle spécifique, 2) de dire complètement et 3) d'offrir un spectre narratif et créatif plus large. Il apparaît donc clairement qu'avec ses dernières autotraductions, Chabot a réussi un passage obligé, qu'il a franchi le seuil de ces entre-deux textuels, en véhiculant par la traduction l'implicite dans chaque langue. Alors, par l'autotraduction, Chabot réussit, par-delà le dialogue entre les langues, un dialogue au sein d'une même culture, une réconciliation peut-être nécessaire, un retour sur la perte de cette langue française normative et tyrannique (2014 : 14), qui a refoulé la langue franco-américaine du peuple.

Chabot avoue être convaincu que le bilinguisme est essentiel à tout ce qu'il pense et écrit. Il reflète l'essence même de l'identité franco-américaine, mais aussi l'expression même de son exigüité. C'est donc dans le dialogue entre les langues et entre les textes, dans cette distance habitée, pour reprendre l'expression de François Paré (2003), que serait le texte en autotraduction, que se joue selon moi la clôture de l'œuvre (Oustinoff, 2001 : 31). L'autotraduction sert donc d'espace de débat, de médiation, de transition et de transmission où se jouent les problèmes liés au bilinguisme et au biculturalisme que l'auteur tente d'exposer.

C'est peut-être en effet dans cette relation asymétrique des deux textes en regard qu'on arrive à un effet de clôture, de totalité, et que se joue la valeur herméneutique de l'œuvre. Ces textes en regard ou en traduction finissent par se lire comme une multiplication des états du texte. Ils apparaissent comme différentes strates qui se solidifient pour proposer les fondements d'une identité linguistique autonome et en mutation, où chaque langue se voit attribuer un statut et un registre particulier mais néanmoins constitutif de l'être et de l'écriture « franco », où se dire et s'écrire, c'est « en français » et « en anglais ».

Conclusion

On aura donc pu comprendre l'impérieuse nécessité de la traduction de textes littéraires franco-américains, qu'ils soient écrits en français standard ou dialectal. On aura, je l'espère, compris le risque que prend Chabot avec ces autotraductions asymétriques. En proposant des textes qui résonnent et se complètent, l'auteur tente non seulement de susciter une prise de conscience, mais aussi de nourrir tout un lectorat pour lequel le texte source ne peut être compris qu'à travers le texte cible. Enfin, j'espère avoir réussi à montrer combien la traduction fait le lien entre les langues, comment elle permet non seulement de les faire dialoguer, mais peut-être surtout de se reconnaître, se redécouvrir, se construire. Ce faisant, elle permet à l'autotraducteur de 1) s'inscrire au centre d'un processus qui, tout en montrant l'écart, favoriserait le rapprochement, 2) franchir le seuil de l'indicible, en s'affranchissant de la distance entre les langues, les médias, les voix narratives et les registres culturels. L'autotraduction, sous quelque forme qu'elle a pu prendre au fil de ses œuvres, a toujours été pour Chabot une forme de survie, qui mettait la langue au centre d'un rite de passage forcé dans la construction de son identité, aussi bien littéraire que communautaire, et au service de l'expression littéraire et culturelle d'une communauté lentement réduite au silence.

Bibliographie

- CHABOT G., 1979, *Un Jacques Cartier errant*, National Material and Assessment Center, Cambridge.
- CHABOT G., 1979, *Chère Maman*, National Material and Assessment Center, Cambridge.
- CHABOT G., 1996, *Un Jacques Cartier errant / Jacques Cartier Discovers America*, University of Maine Press & Centre Franco-américain, Orono.
- CHABOT G., 2007, « Everything's Just Finophobia », in N. Madore & B. Rodrigue (eds.), *Voyages. A Maine Franco-American Reader*, The Franco-American Collection & University of Southern Maine, Lewiston-Auburn, pp. 368-369.
- CHABOT G., 2009, « Crache ou Meurs », in N. Beaupré (éd.), *Voix francophones de chez nous. Contes et histoires. Une anthologie franco-américaine*, Llumina Press, Coral Springs, pp. 51-61.

- CHABOT G., 2009, « À perte de vue », in N. Beaupré (éd.), *Voix francophones de chez nous. Contes et histoires. Une anthologie franco-américaine*, Llumina Press, Coral Springs, pp. 62-74.
- CHABOT G., 2012, « V'là du sort : Je me rappelle pas. / We are so screwed : A Licence to kill », *Le Forum*, 35, 4, pp. 10-11. http://umaine.edu/francoamerican/files/2013/09/LF_Vol_35_No_4.pdf
- CHABOT G., 2013a, « V'là du sort : Ma tante Aurélie “le boudin” Boutin / We are so screwed : Ma tante Aurélie “le boudin” Boutin », *Le Forum*, 36, 2, pp. 10-13. http://umaine.edu/francoamerican/files/2013/09/LF_Vol_36_No_2.pdf
- CHABOT G., 2013b, « V'là du sort : Langue de bois / We are so screwed : Pickled tongue », *Le Forum*, 36, 4, pp. 15-18. http://umaine.edu/francoamerican/files/2013/12/LF_Vol_36_No_4.pdf
- CHABOT G., 2014, « We are so screwed : Pickled tongue », *Le Forum*, 37, 1, pp. 13-14. http://umaine.edu/francoamerican/files/2014/05/LF_Vol_37_No_1_a.pdf
- CHABOT G., *Les Sacrés Monologues / The Lost Monologues*. Non publiés.
- CHABOT G., *Entre La manie et la phobie*. <http://www.francoamerican.org/songs/phobie.pdf>
- CHABOT G., *Somewhere between Mania and Phobia*. <http://www.francoamerican.org/songs/phobia.pdf>
- CHOQUETTE L., 2002, « Portrait d'auteur @ Grégoire Chabot », *Francophonies d'Amérique*, 13, pp. 119-123. <http://id.erudit.org/iderudit/1005254ar>
- COTÉ-ROBBINS, R., 2006, *Canuck and Other Stories*, Rheta Press, Brewer.
- FISHMAN, J., 1967, « Bilingualism with or without Diglossia, Diglossia with or without Bilingualism », *Journal of Social Issues*, 23-2, pp. 29-38.
- FOX, C. A. & CHARBONNEAU L., 1998, « Le français franco-américain : nouvelles perspectives sur les communautés linguistiques », *Francophonies d'Amérique*, n°8, pp. 65-84. <http://id.erudit.org/iderudit/1004653ar>
- FOX, C. A. & SMITH, J. S., 2005, « La situation du français franco-américain : aspects linguistiques et sociolinguistiques », A. Valdman, J. Auger et D. Piston Hatlen (dirs), *Le Français en Amérique du Nord. Etat présent*, Presses de l'Université de Laval, pp. 117-141.
- FOX, C. A. & SMITH, J. S., 2007, « Recherches en cours sur le français franco-américain », R. Fournier (ed.), *Glottopol, Revue de sociolinguistique en ligne*, Francophonies américaines, 9, pp. 118-139. http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_9.html#sommaire
- GAUVIN, L., 2000, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Boréal, Montréal.
- GRUTMAN, R., 2007, « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », in A. Gasquet et M. Suárez (eds), *Ecrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 31-50.
- GRUTMAN, R., 2013, « Autotraduction, asymétrie, extraterritorialité », in C. Lagarde et H. Tanqueiro (eds.), *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 37-44.
- LADOUCEUR, L., 2010/2011, « Bilinguisme en traduction dans les répertoires dramatiques québécois et canadiens-français », *Québec Studies*, 50, pp. 81-96.
- LAGARDE, C., 2013, « L'auto-traduction, terra incognita? », in C. Lagarde et H. Tanqueiro (eds.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges, pp. 9-19.
- OUSTINOFF, M., 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Becket, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan.
- PACINI, P., 2014, « Franco-American Writers: In-visible Authors on the Literary Market », in Cécile Cottenet (ed), *Race, Ethnicity and Publishing in America*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 95-119.

- PARÉ, F., 2003, *La distance habitée*, Le Nordir, Ottawa.
- PÉLOQUIN-FARÉ, L., 1990, « Les attitudes des Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre envers la langue française », in Noël Lynn Corbett (dir.), *Langue et identité : le français et les francophones d'Amérique du Nord*, Presses de l'Université de Laval, Québec, pp. 145-158.
- PÉLOQUIN-FARÉ, L., 1998, *L'identité culturelle : les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre*, Didier, Paris.
- RICOEUR, P., 1985, *Temps et récits*, Seuil.
- RICOEUR, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Seuil.
- ROBY, Y., 2000, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités*, Septentrion, Sillery.
- SIMON, S., 1994, *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Boréal, Montréal.
- TESSIER, J., 1997, « Compte-rendu d'*Un Jacques Cartier errant / Jacques Cartier Discovers America* », *Francophonies d'Amérique*, 7, pp. 205-207.
<http://id.erudit.org/iderudit/1004766ar>
- VALDMAN, A., « Restructuration, fonds dialectal commun et étiolement linguistique dans les parlers vernaculaires français d'Amérique du Nord », dans *Langue, espace, société. Les variétés du français en Amérique du Nord*, pp. 3-24.
- WEIL, F., 1989, *Les Franco-Américains*, Belin, Paris.

DU BILINGUISME LITTÉRAIRE À LA DIGLOSSIE SOCIO-HISTORIQUE : LE CAS DE L'ŒUVRE DE VASSILIS ALEXAKIS

Michel Calapodis, Elisa Hatzidaki
Université Paul Valéry Montpellier 3

Dans le champ de la littérature néo-hellénique contemporaine en langue française, les questions de migration, d'appartenance et de positionnement identitaire n'ont jamais fait l'objet, jusqu'à présent, d'un traitement socio-historique et sociolinguistique dédié¹. La difficulté tient, d'une façon générale, au passage des significations polysémiques, pluralistes et surtout différenciatrices du niveau individuel, à l'invariant social ou à la dynamique collective qui sous-tend chacune des démarches individuelles et, plus spécifiquement dans le cas grec, à l'espace historique de l'hellénisme qui demeure sous l'influence de représentations diachroniques étendues (panhellénisme), bien au-delà du néo-hellénisme limité à l'État grec actuel.

Dans ce cadre, aucun des nombreux débats sur le bilinguisme littéraire (grec/français) ne s'est sérieusement confronté aux aspects socio-historiques dont la prise en compte permettrait de dépasser le dilemme diglossie/bilinguisme ; c'est pourtant à travers son dialogue intra et extra linguistique avec des éléments constitutifs de son identité sociale « initiale » que l'écrivain bilingue en état d'autotraduction et donc en position privilégiée, pourrait nous délivrer quelques éléments clés sur son positionnement collectif (entre-deux, déplacé, ancré, etc.).

L'œuvre bilingue du romancier grec Vassilis Alexakis incarne l'exemple représentatif de la migration littéraire autochtone, car après avoir quitté son pays natal pour Paris, il a confié son expression littéraire à une langue étrangère d'adoption, son premier roman *Le Sandwich* ayant été écrit en français. Ainsi, Vassilis Alexakis s'inscrit dans la lignée d'auteurs comme Vladimir Nabokov ou Samuel Beckett, mais ce déplacement linguistique demeure original, sinon exclusif : il se positionne d'emblée dans un espace linguistique biculturel, élaborant son idiolecte sans doute sous la double « contrainte » des identités collectives grecques et françaises. Compte tenu de cet isodynamisme linguistique, il ne va pas simplement s'autotraduire, mais se réécrire de façon bijective. En d'autres termes Vassilis Alexakis utilise les deux langues de manière égale, tout comme Beckett et Ionesco qui avaient eux aussi traversé une double identité littéraire, mais sa plus remarquable concordance se situe entre l'œuvre écrite et l'œuvre auto-traduite, et donc réécrite par lui-même. Cela repose sur le fait que l'œuvre, l'auteur, le traducteur et le lecteur sont dépendants d'une seule langue commune A ayant une fonction injective dans la langue B. Ceci étant, Vassilis Alexakis entame à travers

¹ Citons toutefois les travaux d'Efstratia Oktapoda-Lu (2001, 2006) ou encore ceux de Georges Fréris (1990).

sa migration littéraire un voyage de nature symbolique, où il est interpellé par les valeurs socioculturelles et les signes identitaires de l'Autre. Dans ce changement de langue, la littérature de Vassilis Alexakis pourrait dépasser les frontières d'une mémoire historico-culturelle de la langue écrite et devenir une littérature interculturelle dans la mesure où ses personnages se développent grâce à des langues différentes et à des mémoires historico-culturelles distinctes.

La pratique alexakienne présente pour le socio-historien un intérêt majeur car elle lui offre la possibilité d'analyser la façon dont sont sélectionnées et ordonnées les représentations collectives² des deux ensembles sociaux, grec et français. En effet, plusieurs questions émergent : si la créativité est protégée par l'autotraduction, peut-on en déduire que libre cours est alors donné aux questions d'appartenance nationale ? L'œuvre de Vassilis Alexakis véhicule-t-elle au juste des représentations de l'hellénisme ? Peut-on assimiler les traits identitaires grecs repérés à une simple facilité littéraire ou s'agit-il d'une volonté délibérée de mettre en exergue des référents de l'hellénisme, diachronique ou actuel ? En fin de compte, comment est traitée la problématique majeure – quasi ethnologique – qui affecte l'évolution de l'hellénisme : rupture ou continuité entre (pan)hellénisme et néo-hellénisme ?

Notre étude s'articule autour de deux axes. En première instance, nous nous attacherons à cerner le positionnement de Vassilis Alexakis face à l'alternative bilinguisme/diglossie, entre une trajectoire bilingue individuelle et une diglossie déplacée dans le champ des représentations historiques. Dans un deuxième temps, un éclairage spécifique sera porté sur le traitement narratif de la question centrale de la continuité/rupture entre hellénisme diachronique et néo-hellénisme ou comment Vassilis Alexakis codifie son discours en-deçà de son récit littéraire.

Étant donné l'abondance et la variété de l'œuvre de Vassilis Alexakis nous avons délimité pour ce présent travail un corpus constitué de trois romans, à savoir *La langue maternelle* (1995), *Les mots étrangers* (2002), *Le premier mot* (2010), et d'un récit purement autobiographique *Paris-Athènes* (1989).

Usages linguistiques diglossiques et herméneutique du Moi

Le choix du français comme langue d'expression littéraire s'impose chez Alexakis comme la solution salvatrice aux circonstances historico-politiques et précisément aux contraintes du régime militaire en Grèce, qui l'ont d'ailleurs poussé à quitter le pays en 1974. Le français devient alors attractif pour l'écrivain, premièrement parce qu'il lui est étranger, puis parce qu'il lui permet une liberté d'expression certaine et une mise à l'abri de sa créativité littéraire. Vassilis Alexakis déplore : « La junte a gelé mes relations avec ma langue maternelle » (V. Alexakis, 2005 : 85). Et d'ajouter : « Comment aurais-je pu écrire (...) dans une langue dans laquelle je ne pourrais rien publier et de laquelle j'avais déjà commencé à m'éloigner ? Je nageais dans un océan de mots français. (...) Il y avait des choses que la junte militaire n'aurait pas laissé passer, comme mon deuxième livre qui commence par un gros mot. Le français m'a ouvert un horizon et m'a donné une liberté énorme »³.

L'écrivain avoue trouver en langue française une voie de secours pour se libérer du poids moral que la société grecque lui avait infligé. Cette nouvelle langue d'expression décharge l'écrivain du passé collectif et lui offre la possibilité de sortir « sa » langue d'une situation d'oppression institutionnelle, peut-être de façon transitoire ou durable, sans doute pour mieux la retrouver, mais toujours en évitant d'exercer sur elle un discours d'occultation, de répudiation ou de folklorisation.

² Sur la notion de représentations sociales, voir D. Jodelet (1997 : 53).

³ Ol. Antoniadou (2006 : 58). Nous précisons que les traductions sont faites par nos soins.

Cependant, une analyse de contenu du corpus choisi fait émerger une herméneutique du Moi, une quête personnelle de l'auteur situé entre – ou à l'intérieur – de deux aires culturelles, deux langues, les faisant dialoguer tout à tour comme pour mieux troubler la frontière entre ce Moi et l'Autre. L'œuvre de Vassilis Alexakis est constituée des récits où le « je » est le centre de la gravitation du processus narratif. En effet, la grande majorité de ses romans sont construits autour d'une narration *autodiégétique* diachronique qui semble vouloir interroger les sentiments identitaires et d'appartenance afin de les disséquer. En même temps, dans l'œuvre alexakienne le recours permanent à l'altérité est médiatisé par la question linguistique, ce qui fait dire à Efstratia Oktapoda-Lu que « la langue représente pour lui l'essence dans la recherche des racines, de la mémoire et de l'identité » (E. Oktapoda-Lu, 2001 : 289). Omniprésence et spécificité d'un bilinguisme à travers l'utilisation de doubles qui sont autant d'*alter ego*, ce cheminement identitaire narratif n'en reste pas moins, et avant tout, de l'ordre du subjectif particulariste⁴ et d'un processus propre à l'élaboration d'une identité personnelle, faite des interactions et tensions entre le « Je » actant et le « Moi » social, sujet qui n'est pas propre à Vassilis Alexakis mais souvent au centre des questionnements identitaires individuels en situation de migration.

Ainsi, avant de se poser en pionnier littéraire des questions plus globales d'identités migratoires collectives et de diaspora néo-hellénique, l'auteur nous offre les *topoi* d'une prosopopée qui est d'abord chargée des défis de son propre Moi quand, étudiant à Lille, il voyait « la France [comme] une sorte d'orphelinat où l'on ne parlait même pas [sa] langue [...], acharné à bien apprendre la français parce qu'[il] avait hâte de quitter la France » (V. Alexakis, 1997 : 109 et 168) ou lorsqu'il perçoit de la distance voire de la déconsidération dans l'accueil de ses œuvres :

Je me suis heurté aux préjugés concernant les étrangers d'expression française lors de la publication de mon dernier livre [...]. Je crains de donner l'impression que la critique me fut défavorable : elle fut très élogieuse, au contraire. [...] Mais j'ai aussi enregistré des réserves discrètes, des marques d'incompréhension [...] Je n'étais pas encore prêt à décliner mon identité d'immigré. (V. Alexakis, 2005 : 17 et 28)

Travaillant « avec l'ardeur du détenu qui creuse un tunnel »⁵, il « [s'est] forgé une nouvelle identité, à l'opposé de celle qui était réellement la [sienne] », dans la continuité de sa période enfantine où il « se reconnaissai[t] dans tous les personnages de roman qui [avaient] deux visages [...] »⁶. Sans entrer dans une critique relevant du domaine de la psychologie sociale, on distingue là le processus propre l'accomplissement de ce Moi, à l'élaboration d'une identité personnelle faite d'interactions et de tensions entre l'individu riche de ses héritages, sentiments et valeurs, et ses « personnages » – rôles – sociaux qu'il habite successivement ou simultanément, au contact des différents groupes sociaux (professionnels, cercles de sociabilité, etc.) et des pays/nations qui l'accueillent. Dans ce parcours où se côtoient une continuité de territoires personnels et des clivages internes ou externes (actes d'autonomisation ou de rupture), on identifie les fragilités, doutes et événements traumatiques vécus par l'auteur ainsi que la fonction cathartique remplie par sa démarche littéraire.

De la prégnance de la mort – « je songe à la mort aussi souvent que quand j'étais enfant »⁷ – au sentiment de frustration – « je suppose que j'aurais eu moins besoin d'être reconnu si j'avais eu une meilleure opinion de moi-même. La considération des autres compensait le peu

⁴ À l'image de Romain Gary, Julia Kristeva et Samuel Beckett se sont exprimés sur leurs motivations personnelles pour écrire dans une langue étrangère.

⁵ V. Alexakis (2005 : 168)

⁶ V. Alexakis (2005 : 84)

⁷ V. Alexakis (2005 : 236)

d'estime que je me portais » – en passant par la mémoire maternelle douloureuse⁸, ses récits renvoient à des crises personnelles intimes que l'écriture a pour fonction d'exprimer et de soulager : « Je crois que c'est à moi-même que je m'adresse d'abord. Je cherche une sorte d'apaisement » (V. Alexakis, 2005 : 27).

Ces constats nous amènent donc à traiter avec discernement chacun des textes de l'auteur, et ce, afin de ne pas confondre dans les représentations détectées, celles qui relèvent de la représentation de soi de celles que l'on peut qualifier de représentations intergroupes ou collectives⁹. En effet, à un premier niveau d'analyse se fait jour une constante quête de l'écrivain exprimant un désir profond de préserver et de promouvoir une littérature imprégnée de sa culture personnelle dans un dialogue passionnant avec la culture de l'Autre ; sa plume légère et son écriture enjouée ne manquent pas d'entraîner le lecteur dans un voyage culturel et linguistique ; le bilinguisme est ici de nature fluide, sans distinction fonctionnelle et sans la dimension socio-conflictuelle d'une quelconque distribution diglossique des deux langues en question. Cependant, avant d'affirmer que Vassilis Alexakis se trouve dans un « entre-deux-langues » qui serait également un « entre-deux-cultures », et donc à cheval, au centre ou dans un non-espace identitaire national, il conviendrait de s'assurer qu'un phénomène de diglossie ne se soit pas déplacé ou n'ait pas pris la forme d'une autre textualisation idéologique. En somme, vérifier l'hypothèse suivante : au-delà de l'idiolecte alexakien qui relève d'un choix personnel et d'un certain « nomadisme » polyglottique¹⁰, peut-on repérer la forme d'un déploiement diglossique de contenu, interne au français, et qui instaurerait là une discontinuité dans le traitement des représentations sociales ?

Une forme de résistance diglossique : la prégnance des représentations de l'hellénisme diachronique

Une première lecture du corpus montre que l'auteur n'a pas perdu le contact avec sa langue maternelle, bien au contraire. Le lexique alexakien et les choix linguistiques opérés montrent d'abord qu'il la creuse à chaque occasion et grâce à des manipulations fines et douces, il parvient à trouver l'équilibre nécessaire et devenir à la fois l'étranger et l'immigré de (dans) sa propre langue et va jusqu'à inventer des non-sens pour lui accorder un caractère ludique et décontracté : « Nous avons créé des mots qui n'avaient aucun sens pour pouvoir bavarder dans le vide. Je lui disais par exemple – où as-tu mis le *varsoumas*, ma grande ? – Le *varsoumas*. Répétait-elle... il est dans le *yenditsa* » (V. Alexakis, 1995 : 56). Parallèlement à cela se manifeste une tendance de l'écrivain visant à épurer le grec et à le libérer de certaines formes sclérosées qui le rendent opaques et le conduisent à la mort. Toutefois, il est intéressant de constater qu'il n'essaie pas de gommer l'étrangéité linguistique imposée par la langue purifiée (*catharevoussa*), faisant alterner dans son œuvre, parfois de façon abrupte, des passages au style familier et d'autre au registre plus soutenu. De plus, ses récits qui regorgent de tournures archaisantes, accueillent agréablement des mots familiers et argotiques, créant ainsi un camaïeu grec sur fond français. Conséquence de ce qui précède, l'écrivain amortit en douceur le choc de cette diglossie (intra-grecque) sélective et réussit à travers sa richesse littéraire le pari difficile de mettre en exergue la trajectoire unique et continue de la langue

⁸ Famille maternelle expulsée de Constantinople après la « Grande catastrophe » de 1922.

⁹ Comme le formulait Émile Durkheim, à côté d'un être privé, formé par l'itinéraire de chaque individu, ses traits de caractère, ses propres expériences, ses dispositions psychologiques à un moment donné de son existence, coexiste un être collectif, « système d'idées, de sentiments et d'habitudes qui expriment en nous, non pas notre personnalité, mais le groupe ou les groupes dont nous faisons partie. [...] ». É. Durkheim (1989 : 11).

¹⁰ Rappelons que Vassilis Alexakis s'est également ouvert à l'apprentissage d'une troisième langue, le sango parlé en Centrafrique.

grecque sans pour autant affaiblir le texte français. De cette manière, quand Vassilis Alexakis parsème son tissu narratif français de mots grecs phonétiquement transcrits, au lieu de provoquer chez le lecteur une sensation de transgression des normes de la langue française, il donne à ce dernier la possibilité de participer à une communication interlinguale et interculturelle. Nous soulignons ici que dans *La langue maternelle*, l'exubérance des mots grecs commençant par chaque lettre de l'alphabet enrichit le discours exolingue et n'empêche nullement la communication langagière interactive¹¹. Le même constat peut être fait pour *Le premier mot* où la pléthore de mots étrangers ne fait que prolonger cet affinement du tissu linguistique qui évolue au contact de langues.

Se pose alors une autre question qui déborde le champ de la création littéraire : si Vassilis Alexakis a bien en commun avec les nations grecque et française leur langue respective, y a-t-il perte ou absence d'interactions avec les marqueurs clés de l'hellénisme qui laisserait supposer un détachement du collectif national grec ou, au contraire, peut-on repérer dans ses textes une mise en exercice des codes diachroniques de l'hellénisme ? Si effectivement, tiraillé entre ces deux cultures, il semble ne pouvoir exister que par la littérature, par-delà les frontières géographiques, comment combine-t-il les référents identitaires nationaux, ces référents primordiaux qui conditionnent et s'imposent à tous les autres aspects de l'identité (individuel, culturel, social, etc.), étant entendu, comme le souligne Georges Fréris, que « parler la langue de l'Autre ne signifie pas toujours communiquer, faire dialoguer deux conceptions, deux cultures »¹² ?

Le clivage diglossique de contenu qui se fait jour dans le corpus étudié, touche au triptyque explicatif de l'hellénisme diachronique, à savoir la langue, l'histoire et la mémoire. Touchant donc au noyau central de représentations sociales de longue durée, ce clivage devient un enjeu identitaire fondamental qui dépasse les pérégrinations d'un écrivain à la biographie duale.

En effet, si l'on est bien en présence d'une dyarchie linguistique ou, plus exactement, d'un double monolinguisme, cela ne signifie pas absence de hiérarchie entre les deux langues. La répartition des tâches est donc loin d'être équilibrée entre les deux univers linguistiques. Il semble bien qu'un double rapport de congruence domine l'œuvre de Vassilis Alexakis, d'une part, entre mémoire, histoire et langue grecque, et d'autre part, entre oubli, présent et langue française. Paris représente l'épouse et Athènes la maîtresse¹³.

Considérant le rapport au temps qu'il entretient à travers les deux langues, le choix est loin d'être neutre ou circonstanciel : « Le français m'avait fait perdre une partie de mon histoire [...] je n'écrivais en français que des histoires fondées sur le présent ou l'imaginaire »¹⁴, ce qui indique par déduction que le grec est fondamentalement l'idiome de la mémoire et de l'histoire. Cette fonction attribuée à la langue grecque est d'autant plus porteuse de sens que le noyau central des représentations de l'hellénisme est de nature socio-historique et mémorielle, articulé autour de la langue grecque et de la religion orthodoxe.

Cette codification spécifique du discours se retrouve sous différentes formes, en fonction de l'argument narratif : dans *Paris-Athènes*, quand l'auteur nous confie « j'eus besoin de me souvenir, [...] de me raconter une histoire grecque »¹⁵, c'est en réalité vers l'(H)histoire de l'hellénisme qu'il se tourne et, par exemple, vers le général-écrivain Yannis Macriyannis, figure emblématique de la Guerre d'Indépendance (1821-1830), qui fut farouchement opposé au régime monarchique de l'État néo-hellénique de 1830. Dans *Le premier mot*, récit

¹¹ Remarquons au passage qu'à part les mots grecs transcrits phonétiquement en français, l'écrivain utilise souvent des mots et des onomatopées respectant la graphie de la langue source. Par exemple : ΑΙΣΧΟΣ, η, βη (1995 : 117, 167, 168 respectivement).

¹² Georges Fréris cité par E. Oktapoda-Lu, (2006 : 402).

¹³ V. Alexakis (1997 : 187)

¹⁴ *Op. cit.* : 242-246

¹⁵ *Op. cit.* : 245.

fictionnel paru en 2010, il revisite également de façon consubstantielle l'histoire de la langue grecque et celle de l'hellénisme, avec pour fil directeur un autre dilemme diglossique, celui de la langue grecque, entre sa forme purifiée (*catharévoussa*) et sa forme populaire (*dimotiki ou démotique*), à l'origine de la création du terme même de diglossie par Psichari en 1928. Mais ici l'argument change d'échelle d'analyse, le statut de la langue débouchant sur la question de la continuité/rupture entre hellénisme et néo-hellénisme. Miltiadis, professeur de littérature comparée et co-protagoniste du roman, part à la recherche du premier mot de l'humanité et tout au long de la progression herméneutique, revisite de façon consubstantielle et selon ce fil directeur, l'histoire de la langue grecque et celle de l'hellénisme : « Le grec moderne prend sa source dans l'idiome qui a été forgé à l'époque d'Alexandre [...]. Je ne sais pas si les Hellènes avaient conscience d'appartenir à la même ethnie. Ils parlaient divers dialectes, l'ionien, l'attique, l'éolien, le dorien. Ils étaient d'abord citoyens d'une ville » (V. Alexakis, 2010 : 111). Dans *La langue maternelle*, il raconte à ce propos : « Nous faisons en cours d'histoire le même genre d'acrobaties par-dessus les siècles, de sorte que les conquêtes les plus anciennes nous paraissent proches. Nous passions de l'époque d'Alexandre le Grand à l'an mille pour assister à la résurgence de l'hellénisme au sein de l'empire byzantin » (V. Alexakis, 1995 : 115).

Cette coalescence histoire-mémoire-langue est exécutée sans jamais adopter une vision essentialiste ou réifiée de la langue ou de la nation : « Aucun peuple ne peut légitimement tirer vanité de sa langue car aucune n'est la création d'un seul peuple » (V. Alexakis, 2010 : 13). D'ailleurs il n'hésite pas à affirmer que « la Grèce a toujours eu un pied à l'étranger, un peu en dehors d'elle-même » (V. Alexakis, 1997 : 20-21) et note, à l'instar du prix Nobel, Georges Séféris, que « toutes les fois que le peuple grec évita le commerce spirituel avec l'étranger, [...] ce fut à son détriment » (*Op. cit.* : 47).

Le codage des segments étudiés pose sur la nation hellénique une réflexion philosophique et historique, celle de l'unité dans le changement ou de la coexistence de l'Autre et du Même, nous rappelant l'allégorie du fleuve d'Héraclite et la monade leibnizienne. Vassilis Alexakis parsème ses récits de références à ce paradigme en nous décrivant, par exemple, sa représentation du *Karaghiozis*. Dans ce théâtre d'ombres satirique dont les origines remontent au dix-septième siècle en Asie mineure, lorsque l'hellénisme subissait l'occupation ottomane, les pièces sont peuplées de personnages qui retracent les différents niveaux de langue, les parlars locaux ainsi que l'empilement des temporalités (orthodoxe, ottomane, byzantine, moderne ou néo-hellénique). À la description de ces personnages, Vassilis Alexakis associe de nouveau la question linguistique grecque et l'imposition par l'État néo-hellénique de « la *catharévoussa*, ce jargon savant qui était à l'époque la langue officielle de l'État grec ». Or, *Karaghiozis*, le protagoniste du théâtre éponyme, qui utilise la langue populaire, émaille ses dialogues d'expressions pédantes pour s'en moquer. L'auteur émet même l'idée que « *Karaghiozis* [a] contribué à sa manière à l'abolition de la *catharévoussa* et à la consécration de la langue parlée qui fut votée [...] en 1976 » (V. Alexakis, 2010 : 49-51).

Indubitablement, pour le narrateur-auteur, le néo-hellénisme, symbolisé par le nouvel État de 1830 qui a surgi au sortir de la guerre d'indépendance, catalyse un certain nombre de ruptures, en particulier dans le domaine de la langue et de l'enseignement. À plusieurs reprises, le discours narratif dévoile son scepticisme face à la définition de néo-hellénisme. Tantôt, il souligne l'éloge systématique de l'hellénisme byzantin (V. Alexakis, 1995 : 218), tantôt il affirme : « la parenté entre l'hellénisme classique et l'hellénisme byzantin ne me paraissait pas très évidente » (*op. cit.* : 180). Paradoxalement, dans sa tentative de reconstruire l'ancien dans le présent en effaçant le moyen-âge byzantin et la domination ottomane, le « néo » introduit une dissonance qui n'a pas pu être entendue par le collectif grec car elle portait atteinte aux éléments centraux et de long terme d'identification sociale (langue-histoire).

De même que les incisives lexicographiques grecques rythment les fictions de Vassilis Alexakis, les unités signifiantes traitant des processus identitaires collectifs mettent constamment en parallèle les cas grec et français. Or, quand elles traitent des représentations socio-historiques de l'hellénisme, l'accent est porté sur une forme d'unité dynamique autorisant les changements, alors que dans le cas français, par exemple, ce serait plutôt une dynamique du changement qui en ferait l'unité. À titre d'illustration, les comparaisons entre les deux langues effectuées par Miltiadis : « José Luis voulait savoir si nous avions emprunté beaucoup de mots au turc. Je lui en ai indiqué quelques-uns, comme kitapi, "le cahier" [...]. En contrepartie, j'imagine qu'il serait relativement facile de composer un texte français uniquement avec des mots étrangers » (V. Alexakis, 2010 : 70).

Cependant, ces repères à visée continuiste n'entrent jamais dans une vision réifiée des identités du collectif national selon laquelle des liens originels et naturels seraient fondateurs d'une appartenance exclusive de ses membres à une seule identité (identité-unicité). Non seulement Alexakis ne définit aucun patrimoine de traits communs qui différencierait les appartenances grecque et française, mais il impute les frontières intergroupes au domaine social et historique.

Dans le même ordre d'idées s'inscrit une série d'oppositions à d'autres représentations diachroniques de l'hellénisme, et en particulier celles ayant trait à l'Église orthodoxe. Dans l'œuvre alexakienne se déploie un mécanisme inférentiel de jugements négatifs sur le clergé et la période byzantine qui instaure le passage entre le polythéisme et le christianisme. Le spectre est large, depuis Constantin Le Grand envisagé comme infanticide et parricide jusqu'à l'affairisme des institutions athonites, en passant par l'intolérance de chrétiens byzantins. De plus, cette évaluation de la représentation de l'objet social « orthodoxie » introduit une connotation péjorée et récurrente de la relation État-Église, présentée comme involutive et nuisible, affectant l'autre marqueur de l'hellénisme – la langue grecque – et menaçant les fondements démocratiques de la société hellène :

[...] l'Église constitue le principal bastion de résistance au renouvellement linguistique. Le saint-synode [...] persiste à ignorer que la démotique est, depuis trente ans, la langue officielle de l'État grec. [...] le dictionnaire de Babinotis, l'ancien recteur de l'université d'Athènes, cultive insidieusement la ferveur religieuse. (op. cit. : 184-185)

En d'autres termes, pour Vassilis Alexakis, le néo-hellénisme ou hellénisme post-insurrection installe un paradoxe : une modernité grecque fondée, d'un côté, sur une rupture avec sa mémoire immédiate (Empire ottoman) et, d'autre part, sur la re-construction d'une mémoire collective qui « commémore » des images mythifiées, comme, par exemple, celle du « siècle » de Périclès. Les narrateurs homodiégétiques et leurs co-personnages qui peuplent les récits de Vassilis Alexakis sont les acteurs-témoins d'un modèle dyschronique des représentations collectives de la nation grecque. Citons à cet égard que la notion temporelle dans l'œuvre alexakienne se manifeste aussi à travers le choix des noms des lieux et des personnages qui renvoient à l'époque antique et à l'Antiquité tardive, à celle byzantine mais également à l'époque moderne et contemporaine (dont la domination ottomane). Produit d'une modernité extrinsèque, ce modèle dyschronique se caractérise par une régression dans un passé antique qui n'est ni histoire ni mémoire ; il est aussi invention d'une continuité fondée sur le déni des évolutions socio-historiques de l'hellénisme.

D'une certaine manière, l'œuvre de Vassilis Alexakis dépasse ce paradigme incarné par l'État néo-grec et s'emploie à exprimer le Nous grec en adoptant une perspective diachronique, celle de l'espace-temps panhellénique. En effet, l'espace qui est évoqué renvoie à l'aire byzantine ou ottomane, c'est-à-dire celle de l'Orient méditerranéen ainsi que toutes ses extensions diasporiques, d'Alexandrie à l'Asie mineure en passant par Trieste. Quant à l'aspect temporel proprement dit, toutes les phases de l'hellénisme socio-historique sont bien

présentes dans l'œuvre, mais sans vision essentialiste ni rejet des altérités. D'ailleurs, l'auteur-narrateur ne se dresse pas tant contre l'idée de continuité historique, mais plutôt contre la figure déshistoricisée et fixiste d'une nation.

En guise de conclusion, il convient de revenir à l'un des premiers constats de l'analyse qui précède : Vassilis Alexakis se situe au delà de la tradition cibliste/sourcière qui garantit une traduction fidèle à la langue d'arrivée ou à la langue de départ respectivement. La grécité comme la francité de sa création littéraire en acte, sont pour ainsi dire libérées de toute contrainte en matière de distribution fonctionnelle des deux langues, situation qui pourrait s'apparenter à une forme « d'immanentisme textuel » ludique¹⁶, à un bilinguisme extraterritorial ayant évacué non seulement toute dimension conflictuelle ou statique, mais également tout ancrage spatio-temporel. Mais le rapport au corps textuel qu'introduit Vassilis Alexakis devient acte politique – au sens de *polis* – en adoptant un discours socio-historiquement situé et presque exclusivement marqué du sceau de l'histoire diachronique panhellénique. Par ce procédé, l'auteur réactive la différenciation linguistique tout en la déplaçant. La répartition se fait alors au niveau de certaines représentations sociales : la plupart d'entre elles (travail, santé, sociabilité, gastronomie, etc.) sont en cohérence avec la langue utilisée¹⁷ à l'exception des représentations ayant trait au domaine historique ; dans ce cas de figure, l'objet social « histoire » abordé dans le corpus en français, est adossé aux socio-cognitions structurelles de la nation grecque, envisagée dans sa perspective multiséculaire et œcuménique (panhellénique). Sous le bilinguisme bijectif alexakien transparait une diglossie d'attribution monolingue ou intralingue qui hiérarchise le discours. De cette façon, il semblerait que ne soit pas ici en jeu la question du statut des deux langues, mais plutôt celle de l'asymétrie des registres, particulièrement quand ils sont de nature socio-identitaires.

Bibliographie

- ALEXAKIS V., 1995, *La langue maternelle*, Fayard, Paris.
 ALEXAKIS V., 1997, *Paris-Athènes*, Fayard, Paris.
 ALEXAKIS V., 2002, *Les mots étrangers*, Stock, Paris.
 ALEXAKIS V., 2005, *Je t'oublierai tous les jours*, Stock, Paris.
 ALEXAKIS V., 2010, *Le premier mot*, Stock, Paris.
 ANTONIADOU OI., 2006, « Επιστρέφοντας στη μητρική γλώσσα μέσα από τη γλώσσα του άλλου » (Retour à la langue maternelle à travers la langue de l'autre), *Η γραφή στη γλώσσα του άλλου (L'écriture dans la langue de l'autre)*, n°8, pp. 58.
 DURKHEIM É., 1989, *Éducation et sociologie*, Presses Universitaires de France, Quadrige, Paris.
 FRÉRIS G., 1990, « Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures », *Nouvelles du Sud*, n°13, Paris, Silex/Cerclef, pp. 143-151.
 GIORDAN H., RICARD A. (dirs.), 1976, *Diglossie et littérature*, Bordeaux, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
 JODELET D., 1997, *Les Représentations sociales*, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, Paris.

¹⁶ H. Giordan, A. Ricard (1976 : 15)

¹⁷ Par exemple, lorsque l'objet social « mariage » est abordé dans la production en français de l'auteur, les représentations qui sous-tendent son interprétation sont en parfaite cohérence avec la pensée sociale de la société française ou, dit autrement, ne renvoient à aucune cognition contradictoire ou spécifique de la société grecque.

- OKTAPODA-LU E., 2001, « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité », *Littérature et nation*, n°24, pp. 281-295.
- OKTAPODA-LU E., 2006, « Identité, altérité : frontières et mythes ou les écrivains grecs d'expression française », *Dalhousie French Studies*, vol. 74-75, Dalhousie University, pp. 389-412.

VASSILIS ALEXAKIS OU LE PARADOXE SYSTÉMATIQUE DE L'AUTOTRADUCTION

María Recuenco Peñalver

University of Cape Town (Afrique du Sud)

Vassilis Alexakis, l'un des auteurs les plus consacrés de la diaspora grecque contemporaine dans les pays francophones, est un écrivain bilingue (grec et français), bien qu'il ait commencé sa carrière littéraire exclusivement en français et en France. Au début des années 80, après un processus de questionnement identitaire, il a ressenti le besoin de mener une certaine renégociation personnelle par rapport à son identité grecque, qui était associée pour lui à la langue grecque qu'il avait presque complètement abandonnée. Après cela, la scriptothérapie vole à son secours : l'écriture, mais aussi la pratique de l'autotraduction lui offrent la possibilité d'explorer sa réalité linguistique et culturelle et ainsi de réconcilier les différents éléments qui la composent, pour finalement établir un équilibre entre les différents aspects linguistiques, culturels et identitaires. De cette manière, Alexakis réussit à les affirmer, les exprimer et à les revendiquer, grâce à l'écriture et l'autotraduction, ainsi qu'à son effet cathartique et à son pouvoir de refléter son identité plurielle, hybride et intermédiaire. La manière dont les deux langues ont influencé cet auteur, a également une influence sur son œuvre, et irrémédiablement aussi sur la façon dont Alexakis est perçu par son lecteur.

Alexakis en français

Né en Grèce, d'une famille grecque, Vassilis Alexakis a très tôt été en contact avec la langue française, car il l'a apprise à l'école à Athènes. Quand il a fini ses études secondaires, il a obtenu une bourse pour étudier en France et il a passé trois ans à l'École de Journalisme de Lille. Une fois ses études terminées (ce qui n'a pas été facile, à cause de ses problèmes linguistiques, mais aussi de son mal du pays et de sa famille), il a déménagé à Paris pour essayer de trouver un travail. Un an plus tard, Alexakis a dû rentrer en Grèce pour faire ses deux ans de service militaire, et il pensait y rester, mais le coup d'État des colonels lui a fait changer d'idée et, dès qu'il a eu fini ses obligations avec l'Armée, il est retourné à Paris. Là-bas, il s'est très vite marié avec une Française (professeure de français) et il a commencé à travailler comme critique littéraire pour différents journaux (*La Croix* et *Le Monde*, entre autres) et c'est ainsi que sa relation avec la littérature a commencé. Alexakis savait bien que le

français lui offrirait plus de chances que sa langue maternelle¹ et en 1974, il a écrit son premier roman en français, *Le Sandwich* ; suivi par un deuxième en 1975, *Les Girls du City Boum-Boum* ; et un troisième, *La tête du chat*, en 1978. C'est à ce moment-là qu'il s'est rendu compte qu'il s'était beaucoup éloigné de sa langue maternelle, mais aussi de son pays et de ses racines, car il ne faisait presque plus de voyages en Grèce et il n'était presque plus en contact avec des Grecs. Il a subi sans se rendre compte une forte acculturation, pendant laquelle la culture et la langue françaises ont remplacé sa culture et sa langue maternelles et, par conséquent son identité grecque. Au moment où il s'en est rendu compte, il a eu des remords, comme il l'admet en 2003 dans son discours d'acceptation du Prix Édouard Glissant pour *Les mots étrangers* : « *J'ai écrit mon premier roman en français, et le deuxième, et le troisième. Puis j'ai eu la nostalgie de ma langue maternelle et j'ai écrit Talgo en grec.* »².

Alexakis en grec

À ce moment-là, Alexakis a ressenti le besoin de se retrouver à travers la langue grecque et il a écrit pour la première fois en 1981 un roman en grec, *Τάλγο*. Comme il le mentionne dans *Paris-Athènes* : « *J'avais trente-cinq ans. J'eus besoin de me souvenir, de revenir au cœur de moi-même, de me raconter une histoire grecque.* » (2006 : 239). Avec Talgo, il s'agit en outre de ce qu'Alexakis a dénommé, significativement, un récit autobiographique, dans lequel, à de nombreuses occasions, il se réfère à des événements et des personnages appartenant à sa vie réelle – même s'il ne s'agit pas d'un roman strictement autobiographique, puisqu'aucun des personnages ne porte le nom de Vassilis Alexakis. Les deux protagonistes du roman, mais aussi bien d'autres personnages, partagent beaucoup de caractéristiques et d'expériences vécues par l'auteur. L'écrivain, dans *Paris-Athènes*, dit : « *Ce roman, Talgo, parut d'abord à Athènes. Il m'a réconcilié avec la Grèce et avec moi-même. Il m'a rendu mon identité grecque. Je pouvais désormais me regarder sereinement dans la glace.* » (*op. cit.* : 244). Pour mener à bien son écriture, l'auteur a dû réapprendre sa langue maternelle³ et initier un processus de rapprochement vers sa « moitié » grecque. Pour ce faire, il a eu recours à la lecture, à la musique, à ses contacts personnels mais aussi à l'écriture en elle-même. C'est à travers tous ces éléments et ces efforts, qu'il a réussi, non sans difficulté, à se sentir plus à l'aise avec la langue grecque, et à apaiser ses sentiments de trahison envers sa culture d'origine et, peu à peu, à se sentir en paix avec lui-même.

¹ Dans son roman autobiographique *Paris-Athènes*, il écrit : « *Serais-je retourné en France si le coup d'État n'avait pas eu lieu ? J'aurais sûrement été tenté de le faire. J'aurais probablement tenu compte du fait que le français jouit d'une audience bien plus importante que le grec* » (2006 : 214). Il affirme aussi, dans un entretien avec Makhoulf (2010) : « *Je suis venu en France à l'époque de la dictature des colonels, et c'était une époque où je ne pouvais rien faire en Grèce ni rien publier. [...] Naturellement, j'ai écrit mes premiers livres en français puisque je vivais et travaillais en français.* ».

² <http://mapage.noos.fr/meloceane/vassilis.alexakis/vassilis_alexakis.html> [dernière consultation : avril 2014].

³ Dans *Paris-Athènes* (p. 13-14) : « *J'ai réalisé aussi que j'avais pas mal oublié ma langue maternelle. Je cherchais des mots et, souvent, le premier mot qui me venait à l'esprit était français. Le génitif pluriel me posait parfois de sérieux problèmes. Mon grec s'était sclérosé, rouillé. Je connaissais la langue et pourtant j'avais du mal à m'en servir, comme d'une machine dont j'aurais égaré le mode d'emploi. Je me suis aperçu en même temps que la langue avait énormément changé depuis que je l'avais quittée, qu'elle s'était débarrassée de beaucoup de mots et avait créé d'innombrables nouveautés, surtout après la fin de la dictature. Il a donc fallu que je réapprenne, en quelque sorte, ma langue maternelle.* ». Et aussi, dans l'entretien avec Makhoulf (2010) : « *J'ai alors fait le constat que la Grèce était absente de mes livres et qu'il me fallait reprendre contact avec mon pays et avec ma langue maternelle afin de dire des choses différentes, que je n'avais pas abordées jusque-là. Il me fallait également aller voir comment j'écrirais en grec, trouver ma voix dans cette langue. [...] J'ai traversé des moments difficiles, avec l'impression de trahir la Grèce et ma mémoire.* ».

Alexakis et la (con)fusion

Quelques années plus tard, l'auteur a de nouveau éprouvé le désir et le besoin de traduire en français son premier roman écrit en grec, dont l'autotraduction (la première réalisée par Alexakis) a été publiée en 1983. Sans aucun doute, cet exercice a aidé Alexakis à établir une sorte d'équilibre entre ses deux moitiés linguistiques et culturelles. Si au début des années 80, le fait d'écrire enfin en grec lui a été indispensable pour récupérer son identité d'origine, le fait de s'autotraduire pour la première fois l'a aidé à découvrir la possibilité d'un certain équilibre entre ses deux langues. Un équilibre qui est presque une réconciliation, une fusion, entre les deux parties qui composent, à ce moment-là, son être et sa réalité. Non seulement au plan linguistique, mais également culturel et identitaire : son identité grecque récupérée, et son identité française acquise sont devenues irrémédiablement propres à son style.

Cependant, ce qui a été bénéfique pour lui, n'a pas été aussi apprécié par la critique littéraire française. En France, Alexakis avait toujours été perçu, depuis ses premières années en tant que critique littéraire et écrivain, comme un auteur français d'origine grecque. Le fait d'écrire un roman d'abord en grec, d'admettre qu'il avait besoin de s'exprimer en grec, sa langue maternelle, et d'en écrire par la suite l'autotraduction en français, ainsi qu'une autre (la traduction du roman français *Les Girls du City Boum-Boum* en grec, publié à Athènes en 1985 sous le titre *Τα κορίτσια του Σίτυ Μπουμ-Μπουμ*) a suscité une réaction quelque peu méfiante de la part du public français.

Il paraît qu'à cette époque-là, les écrivains étrangers utilisant la langue française ne comptaient pas pour l'opinion générale. Selon Papadima (2004-2005), c'était le cas d'Alexakis ou de Semprún. Alexakis dans son entretien avec Pradal et Ploquin (2008) affirme : « pendant longtemps il y a eu une tendance à sous-estimer la littérature écrite en français par des étrangers ». Il faut voir dans des réactions de ce type, l'origine du manifeste littéraire apparu dans le journal *Le Monde* en mars de 2007, intitulé *Pour une littérature-monde en français* et signé par 44 écrivains, pour la défense du concept de « littérature-monde » et au détriment des termes « francophonie » et « littérature francophone ».

Alexakis se sent alors d'une certaine façon rejeté. Les réactions suscitées par son utilisation d'une langue autre que sa langue maternelle, et sans doute aussi le fait de s'autotraduire, lui font se sentir désorienté, presque comme un imposteur face à ses lecteurs. Il ressent un énorme vide et envisage même l'idée d'abandonner la France et d'oublier le français. Il s'en explique de la façon suivante dans *Paris-Athènes* (*op. cit.* : 19) :

Je n'éprouverais pas le besoin d'évoquer les réserves dont j'ai fait l'objet, si elles n'avaient suscité un drame en moi : pour la première fois j'ai pensé que je devrais peut-être quitter la France. Moi qui m'étais donné tant de mal jadis pour apprendre le français, j'en suis arrivé à regretter de ne pas l'ignorer davantage.

Ce moment de grande inquiétude linguistique et identitaire l'amène alors à écrire un nouveau roman en français, dont le titre est assez représentatif : *Contrôle d'identité*, publié en 1985. Hélas, les réactions de la critique française ne sont à nouveau pas très chaleureuses. Profondément déçu et mal compris, il subit un fort conflit identitaire et pense abandonner définitivement la France et la langue française⁴.

⁴ Dans *Paris-Athènes* (pp. 15-17) : « — Ah bon ? Vous écrivez en français ? me disait-on quelquefois d'un air pincé et vaguement réprobateur, comme si je commettais un acte contre nature. [...] On se réjouit que le français conquière des étrangers, mais on n'est pas tellement convaincu que ceux-ci puissent à leur tour conquérir la langue. On les considère davantage comme des représentants d'une autre culture, des ambassadeurs d'un au-delà, que comme des créateurs originaux, des auteurs à part entière. [...] j'ai aussi enregistré des réserves discrètes, des marques d'incompréhension. ». Et vers la fin du livre (pp. 247-248) : « Ce sont donc quelques réactions enregistrées à l'occasion de la publication de ce livre [Contrôle d'identité] qui m'ont empêché d'écrire pendant un an et ont failli me brouiller avec le français. [...] Tant pis si certains Français ne

Alexakis et l'autotraduction

Ce qui arrive par la suite, heureusement, est l'écriture d'une nouvelle œuvre, en français, dont le titre constitue une réponse à la question formulée dans la précédente. Il s'agit du livre déjà mentionné, *Paris-Athènes*, publié en 1989, un roman cette fois-ci strictement autobiographique, où Alexakis parle de sa vie et de son expérience des langues. À travers le roman, l'auteur explique clairement et à la première personne le fait d'appartenir à deux univers culturels, d'avoir deux langues ; de même, il explique comment le fait d'avoir été remis en question par son usage de la langue française, l'a placé dans une situation très vulnérable, de désespoir et de déception, et aussi de blocage créatif et même identitaire. Le livre est écrit en français alors que l'auteur se trouve en Grèce, comme il l'explique page 191 du roman : « *Je suis en train de construire un livre français. J'essaie de voir jusqu'à quel point je peux me reconnaître dans la langue française* ». Pourtant, le livre en français comporte des nombreux mots grecs, d'abondantes références aux deux réalités, grecque et française (des noms, des lieux, des commentaires, etc.) et d'abondantes réflexions personnelles sur le bilinguisme et la biculturalité. Le récit reflète et matérialise, moyennant l'écriture, le résultat de la réalité mixte, contaminée même, à laquelle l'auteur appartient d'une manière consciente à partir de ce moment, et représente la frustration initiale et inhérente à une telle situation, mais en même temps offre sa solution et son dépassement.

La langue utilisée, les stratégies littéraires de l'auteur, ainsi que le recours aux éléments autobiographiques, matérialisent le désir d'Alexakis de créer une littérature propre, indéfinie, intermédiaire, hybride et métisse. Ce type de littérature lui sert presque de miroir, d'expression de soi-même, et arrive à son paroxysme quand Alexakis traduit *Paris-Athènes* en grec, en 1993. De même, l'écriture et l'autotraduction en tant qu'activités cathartiques, thérapeutiques, deviennent à partir de ce moment-là l'outil sur lequel l'auteur compte pour combattre les critiques extérieures. En tant que moyen d'expression de son être dual et de sa réalité, les deux activités servent à apaiser ses remords et son sentiment de culpabilité, et également à exiger sa reconnaissance comme représentant de la dualité. Le livre existe ainsi, d'une manière absolument consciente, dans les deux langues et dans les deux univers culturels et linguistiques, pour les deux pays et les deux publics. Alexakis, après ce que l'on pourrait nommer une évolution orageuse, malgré le rejet et l'insécurité, arrive, de cette façon, à se sentir capable d'exiger sa place dans les deux mondes que sa condition bilingue impose. Son désir de maintenir son identité plurielle souligne son rejet de renoncer aux éléments qui la composent. Et il en fait autant en se servant des deux outils qu'il utilise pour communiquer comme écrivain : l'écriture et l'autotraduction.

Les processus de renégociation que *Paris-Athènes* entraîne pour l'auteur, le fait qu'Alexakis a commencé son écriture pour trouver des réponses à ses questions⁵, a donné forme à un processus de réconciliation de ses deux moitiés linguistiques, mais aussi culturelles, comme quelques-uns des mots par lesquels l'auteur conclut le roman : « *J'avais décidé d'assumer mes deux identités, d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager ma vie entre Paris et Athènes* » (op. cit. : 246). Il écrit aussi : « *En voyageant d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un moi à l'autre, j'ai cru trouver un certain équilibre. [...] Il m'a semblé néanmoins que j'avais trouvé dans l'une comme dans l'autre les mots qui me*

comprennent pas qu'on puisse écrire dans une langue étrangère par goût, délibérément. Tant pis s'ils considèrent que les ouvrages écrits par des étrangers en français ne méritent l'attention que s'ils garantissent le dépaysement. Tant pis si je dois m'entendre poser, jusqu'à la fin de mes jours, la question : — Ah bon ? Vous écrivez en français ? ».

⁵ Bessy (2011 : 243) rapporte les propos suivants d'Alexakis : « *J'ai rédigé ce livre en me disant qu'il fallait faire un bilan et essayer de comprendre si je n'étais pas devenu un monstre. À la fin du livre, je voulais prendre la décision de quitter une de deux langues et un des deux pays. Mais le livre m'a appris [...] que c'est très bien d'avoir deux langues, que c'est un avantage et que c'est stupide de renoncer à l'une des deux.* ».

convenaient, un territoire qui me ressemblait, une espèce de petite patrie bien personnelle » (op. cit. : 14-15).

À partir de ce moment-là, et grâce à *Paris-Athènes*, s'est produit un moment d'inflexion dans sa production littéraire. L'effet cathartique de l'autotraduction facilite la libération de l'écrivain, par rapport à soi-même et par rapport à l'autre (le public et la critique, aussi bien en France qu'en Grèce). La problématique personnelle subie par l'auteur, liée à sa biculturalité et à son bilinguisme et son acceptation externe, il les combat à travers son effort pour se trouver et se retrouver et, par la suite, se définir par rapport à l'autre. L'autotraduction permet à l'auteur de créer un espace alternatif, intermédiaire, nécessaire à l'exploration et à la revendication de son identité, de son être, de son hybridité personnelle et littéraire. C'est à partir de ce livre-là, que la production narrative de Vassilis Alexakis⁶ est définie par une série de caractéristiques très particulières, dont l'appartenance à deux (ou plus) espaces (qu'ils soient géographiques, linguistiques, culturels ou autres), la revendication de l'hybridité et de la dualité, l'usage des éléments autobiographiques et du questionnement personnel, l'expérience de la migration et des déplacements géographiques, et surtout, la pratique systématique de l'autotraduction, sont les éléments d'une très grande importance dans son cas.

À partir de 1995, les romans alexakiens (sept jusqu'à présent⁷) ont été écrits par l'auteur dans les deux langues, indépendamment de la première utilisée, laquelle, selon lui, est toujours la langue des personnages de chaque roman⁸. En fonction de leurs caractéristiques, ils peuvent être considérés comme des textes bilingues dès leur création même, car les deux versions linguistiques partent de la coexistence et de la complémentarité des deux langues dans l'univers aujourd'hui consciemment et volontairement bilingue de l'auteur. Les deux langues sont traitées d'une façon équivalente et utilisées par l'auteur dans des termes expressifs équivalents, dans ce que Wilson (2011) dénomme « l'autotraduction horizontale ». De cette façon, on peut voir représenté dans l'usage qu'Alexakis fait de ses deux langues, un fort équilibre, dont on peut constater la réussite, tant au plan personnel que linguistique, les années ayant passé et une fois la maturité atteinte. Dans un autre roman (autobiographique lui aussi, et dédié à sa mère), *Je t'oublierai tous les jours* de 2005, Alexakis explique rétrospectivement (p. 125) :

Mes liens avec la France restent cependant indéfectibles. J'ai passé la moitié de ma vie dans ce pays, j'ai écrit des centaines d'articles en français et quatre livres, sans compter la traduction de mon roman grec. J'emporterai peu de choses en quittant la rue Potain, mais je garderai la langue. Le mot littérature m'est plus familier en français qu'en grec. C'est en français donc que j'écrirai mes prochains livres, Contrôle d'identité et même le récit autobiographique Paris-Athènes. Le titre du second éclaircit le doute que laisse planer celui du premier. [...] Je souhaite partager mon avenir entre les deux pays qui se partagent déjà mon passé.

⁶ À l'exception de son roman *Avant*, qui est écrit en français et publié en 1992, mais dont l'origine se trouve dans une série de récits écrits longtemps auparavant, lorsqu'il faisait ses études à Lille, et qu'il a transformé rapidement pour sa publication, mais qui n'a pas été autotraduit.

⁷ Je présente une liste de tous les romans alexakiens dans les deux langues à la fin de cet article.

⁸ Cf. Bessy (2011 : 241) : « Aujourd'hui je choisis la langue en fonction des personnages. Si mes personnages sont grecs, même s'ils vivent à Paris, si leur langue naturelle est le grec, j'écris en grec » ; et aussi pendant la cérémonie de remise du Prix de la Langue Française en novembre 2012 : « Depuis trois décennies, j'écris deux fois mes livres, en français et en grec. Je les écris d'abord dans la langue du personnage », a-t-il indiqué « par souci de cohérence ! ». <<http://www.brivemag.fr/2012/11/09/vassilis-alexakis-cest-un-prix-dont-je-suis-tres-fier/>> [dernière consultation : avril 2014].

Le mouvement alexakien entre les langues grecque et française et sa production narrative du milieu des années 90 à aujourd'hui, permet de conclure que l'autotraduction est devenue chez cet auteur le moyen d'exprimer et de revendiquer une conception propre de la littérature, mais aussi de son identité, qu'elle soit personnelle, créative, ou plus particulièrement littéraire. Alexakis ne se pré-occupe plus de l'opinion générale, du moins pour ce qui est de son usage des deux langues. Il utilise cette caractéristique comme l'une des marques les plus distinctives de son identité et de son œuvre. La pratique et l'espace de l'autotraduction sont devenus pour lui le prolongement de la pratique et de l'espace de l'écriture, et elles en représentent une partie essentielle. Les deux activités ont fusionné, ne forment qu'une seule. Elles se suivent pour mieux se compléter, en tant que processus et comme un ensemble, et constituent aussi bien la finalité que l'instrument de l'activité créative d'Alexakis⁹.

Une autre particularité des deux espaces (l'autotraduction et l'écriture) chez Alexakis se trouve dans le fait que l'auteur a l'habitude de faire des révisions de ses romans chaque fois qu'ils sont réédités dans n'importe laquelle des deux langues, ce qui amène des changements dans ses textes. Il ne s'agit pas normalement de grandes modifications, mais surtout de retouches stylistiques (dans la plupart des cas, des mots remplacés par des synonymes, des modifications de l'ordre des mots dans une phrase, etc.). Voilà une preuve une fois de plus que la création, en tant qu'écriture et autotraduction, est perçue par Alexakis d'une façon dynamique, en évolution constante, dont chaque nouveau texte constitue un nouveau maillon, indéfectiblement uni tant au précédent qu'au suivant, indépendamment de la langue dans laquelle ce dernier sera produit. Dans ce sens, le fait que ses textes soient le fruit de symbioses, qu'il puisse tirer profit de cette vie commune, fait progresser l'œuvre dans son ensemble, tout spécialement à partir des années 90. Ces productions pourraient se voir qualifiées de « symbiontes », comme fruits d'une collaboration entre les deux langues, fruits également du constant *work in progress* alexakien ou, comme le dit Bassnet (2013 : 24), un d'un permanent « *creative reworking* ». On pourrait voir dans cette activité la manifestation de plusieurs facettes de l'écrivain : le désir de dépassement et d'amélioration du texte, en tant que professionnel perfectionniste qu'il est, son engagement vis-à-vis de son lecteur, mais aussi le moyen d'exprimer la réaffirmation de son pouvoir sur les textes, en tant que créateur (et non seulement comme traducteur, même quand il traduit).

Le message d'Alexakis

Dans ce sens, on peut voir dans l'étude de cas d'Alexakis, une claire matérialisation de l'idée formulée par le professeur canadien de littérature anglaise, sociologue et philosophe Marshall MacLuhan, qui affirmait au sujet des médias que : « Le message, c'est le médium »¹⁰. Ainsi, le fait qu'Alexakis utilise l'autotraduction de façon systématique, comme moteur de création et de transformation textuelle et, en même temps, comme réaction face à la réception de ses œuvres, comme point de renégociation et de réconciliation, est aussi le moyen qu'il met en œuvre pour se revendiquer. Il ne s'agit pas – ou il ne s'agit plus – de ce qu'il a à écrire, mais, aussi et surtout, de la manière dont il le fait, à travers les langues avec lesquelles il le fait. Il s'agit donc à proprement parler d'un processus d'autotraduction : pour parler comme MacLuhan, l'autotraduction ne serait en effet pas seulement le moyen, mais (aussi) le message. En l'occurrence, ce serait un message manifestant la conception

⁹ Dans *Paris-Athènes*, Alexakis explique comment il bâtit le mur de sa maison dans l'île grecque de Tinos (pp. 100-101), d'une façon qui, à mon sens, symbolise la manière dont il construit ses romans dans les deux langues : « *Du coin de l'œil, je surveille l'ombre du mur. C'est à son extension que je mesure la progression de mon travail. Chaque fois que je pose une pierre particulièrement grosse, je m'assure aussitôt que son ombre a été enregistrée. En même temps qu'un mur, je construis une ombre.* ».

¹⁰ *Understanding Media: The extensions of man*, publié en 1964 chez McGraw-Hill, et traduit en français en 1968 (*Pour comprendre les médias*).

alexakienne d'un processus créatif, propre et différent, et des relations dynamiques entre espaces linguistiques, culturels et géographiques. Ce serait également un message manifestant une compréhension singulière de l'identité et de l'altérité et de la relation de l'auteur avec elles.

Ce message, dans le cas de Vassilis Alexakis, est un message particulier, puisqu'il repose sur un paradoxe. Car l'autotraduction est en soi un paradoxe. Pour commencer, parce que l'on pourrait dire que l'autotraduction donne forme à deux réalités différentes à la fois (on pourrait même dire : la même chose et son contraire) : un texte original et une traduction. Par la suite, et irrémédiablement, parce que son auteur joue simultanément deux rôles, lesquels sont traditionnellement opposés : celui de l'écrivain, du créateur, et celui du traducteur ; qui, de plus, appartiennent normalement, tous les deux, à deux canons littéraires différents, ce qui n'est pas la norme. Par rapport à cela, et du point de vue des modifications textuelles sur le terrain de la traduction, ce qui normalement serait considéré comme une perte (c'est-à-dire, un écart par rapport à l'original), est ici, dans l'autotraduction, plutôt considéré comme un gain. Et cela, parce que le lecteur attribue d'une façon automatique un important degré d'autorité aux textes autotraduits (équivalent à celui du texte original), même si la pratique montre que, dans la plupart des cas, les autotraducteurs ont recours à un plus grand nombre de modifications textuelles (qu'un traducteur ne se permettrait normalement pas). Enfin, dans ce même sens, le paradoxe ultime de l'exercice autotraductif est en lien avec le fait que, pour que le message de l'autotraduction soit bien compris, il faut soit connaître les deux langues, soit, au moins, avoir connaissance de leur existence. Ce fait est radicalement opposé à la fin ultime de la traduction. Dans le cas d'Alexakis, de plus, l'autotraduction nous amène à reconnaître une poétique narrative qui, en questionnant l'attitude rigide des pensées « *soit* une chose *ou* une autre », revendique la liberté et la flexibilité de l'indétermination des pensées telles que « *ni* une chose *ni* l'autre », expression et revendication de l'hybridité et du caractère bilingue et biculturel du travail littéraire alexakien.

La systématique d'Alexakis

De ce point de vue, d'après la terminologie bermanienne (1985) et selon les principes de sa démarche analytique de la traduction, l'œuvre de Vassilis Alexakis comme (auto)traducteur permet de mettre en évidence le fait que l'objectif de la littérature et de la traduction n'est pas la simple communication, ni l'énonciation, ni la transmission d'informations (quoique ces fonctions soient toujours présentes chez lui), mais le constat et la reconnaissance de l'autre dans ses œuvres dans l'autre langue (soit le français, soit le grec). C'est ainsi que l'auteur mène à bien la revendication et le désir d'initier son public à la lecture de l'autre, à la langue et à la culture de l'autre. L'autotraduction, dans ce sens, est le moyen de transmettre ce message et est également, comme il vient d'être dit, le message lui-même. Quand Alexakis se traduit lui-même aujourd'hui, il ne déforme pas son œuvre, comme cela a pu peut-être être le cas de ses premiers romans, où la traduction de quelques références culturelles, par exemple, restaient estompées ou même disparaissaient¹¹.

C'est pourquoi on peut affirmer que l'activité d'Alexakis aujourd'hui est principalement celle d'un traducteur exact et fidèle, préoccupé de la transmission de la poétique de son œuvre au lecteur. Il est aussi, d'après Berman (1985), un traducteur éthique, loin de l'ethnocentrisme qui essaie d'annuler l'étrangeté, l'altérité, l'existence de l'autre version, l'autre langue ou les autres langues dans ses traductions. Ce qu'Alexakis fait, est tout le contraire dans chacune des versions, grâce à des stratégies différentes : un langage truffé de mots étrangers, contaminé presque ; de multiples références culturelles (pas seulement grecques ou françaises, mais

¹¹ Pour une étude comparative de deux romans d'Alexakis (*Les Girls du City-Boum-Boum* et *Le premier mot*) dans les deux langues, on peut consulter ma thèse de doctorat (en espagnol, décembre 2013).

également issues d'autres pays et cultures), etc. Cette dimension éthique des autotraductions alexakiennes conforte les considérations esthétiques, et forme la poétique de son écriture et de ses autotraductions, qui sont actuellement une et la même, puisque les deux activités forment une unité indissoluble. Il s'agit d'une poétique éloignée de l'essentialisme de la supposée pureté identitaire, présente dans les discours ethnocentriques, reflet d'une constante réélaboration du concept d'identité et qui fait d'Alexakis le représentant d'une écriture basée sur l'autre, et de l'altérité bermanienne dans la traduction.

La perception d'Alexakis

En définitive, l'autotraduction chez Alexakis et son appartenance à deux espaces (linguistiques, géographiques, culturels, identitaires) différents, entraînent une série de problèmes pour ce qui est de sa classification en tant qu'auteur, et évidemment aussi pour celle de son œuvre, pas seulement par les lecteurs ou la critique (Marianne Payot parle de lui en 2005 comme « le plus francophone des Grecs », et en 2007 comme « le plus athénien des Parisiens »), mais aussi par lui-même. Ainsi, dans son roman autobiographique *Je t'oublierai tous les jours*, Alexakis s'interroge (2005 : 17-18) :

Les trois premiers rayons de la bibliothèque, dans la petite chambre, sont occupés par les ouvrages de la littérature française classés dans l'ordre alphabétique, et les trois suivants par les livres de littérature grecque. [...] Où rangerais-je mes propres livres si je les avais ici ?

Alors qu'au début de sa carrière littéraire, l'auteur a dû faire face à différentes contraintes en France, la réalité aujourd'hui est bien différente : ses œuvres ont été récompensées par quelques-uns des prix littéraires les plus prestigieux, notamment le Prix de la nouvelle de l'Académie Française en 1997, le Grand Prix du roman de l'Académie Française en 2007 (pour son roman *Ap. J.-C.*) et, en 2012, le Prix de la Langue Française, qui a salué l'ensemble de son œuvre. Il est aussi le centre d'intérêt de nombreux articles et de thèses, et même d'un colloque international biennal consacré à sa personne et à son œuvre. Dans son pays natal, en revanche, il a « seulement » reçu le Prix national de la nouvelle 1997 (pour *Papa*) et le Prix national du Roman 2004 (pour *Les mots étrangers*) et il fait certes l'objet d'un certain intérêt, mais nettement moins vif que celui qu'il suscite en France¹².

En prenant cela en compte, on peut se demander jusqu'à quel point le fait d'être son propre traducteur, d'exister dans deux espaces différents en même temps d'une façon légitime, irremplaçable mais aussi peu habituelle, a une influence sur la façon dont on est perçu par l'autre. Dans le cas d'Alexakis, le fait d'être grec mais d'écrire en français a été un handicap important au début de sa carrière en France. Une fois que l'auteur a été capable de se réconcilier avec lui-même et d'utiliser cette situation dans son propre intérêt, le regard du public et de la critique en France a considérablement changé. La situation en Grèce est différente, car la réception que l'auteur a dans son pays natal, contrairement à ce que l'on pourrait penser, étant donné qu'Alexakis non seulement écrit en grec, mais parle aussi dans ses romans très souvent de la Grèce et de la réalité grecque, est visiblement moins importante.

Ce fait est à mon sens dû à la perception, non pas de l'autotraduction en elle-même, mais de l'écriture de l'hybridité et de la dualité, dans chacun des pays – écriture dans laquelle, à l'évidence, l'autotraduction chez Alexakis joue un rôle fondamental. Tandis qu'en France, l'hybridité et la dualité semblent être, à l'heure actuelle, des traits littéraires fortement appréciés, tel ne paraît pas être le cas en Grèce, où l'idée de la pureté en littérature est sans aucun doute plus valorisée. Je n'irai pas plus avant dans cette direction pour l'instant, même si

¹² Cette situation pourrait bientôt changer, en raison du fait qu'Alexakis en 2013 a pris la décision de changer de pays de résidence habituelle, et de passer plus de temps à Athènes qu'à Paris.

cela représente un sujet très intéressant, à forte connotation sociologique (le rôle de l'autotraduction en tant qu'outil et mécanisme de révision et d'analyse de la façon dont le changement de langue influe sur la perception et la compréhension du même auteur dans ses différentes langues), mais j'espère avoir l'occasion d'approfondir cette problématique à l'avenir.

Par ailleurs, la perception qu'Alexakis a de la pratique de l'autotraduction et son évolution est également intéressante. À propos de ses derniers romans d'abord écrits en grec, l'auteur a compté avec l'aide linguistique de son fils aîné pour réaliser la version en français. J'ai l'impression que c'est là une situation que l'auteur n'aurait jamais acceptée par le passé, alors qu'il admet à présent que la traduction que son fils fait en français de son œuvre en grec lui permet de travailler plus rapidement dans sa propre version en français. Alexakis insiste également sur le fait que l'autotraduction qu'il fait lui est propre, et qu'il réécrit tout son texte dès le début, en ne faisant que s'appuyer sur ladite version au nom d'une économie de temps. Ainsi, dès le départ, il s'est agi d'un exercice sporadique, expérimental, postérieur à la réalisation de la première version, dont l'auteur est le seul responsable, et qui servait à l'époque à initier le processus de récupération linguistique et émotionnel mentionné. Graduellement, cependant, l'auteur a mis en place une pratique systématique et immédiate de l'autotraduction, en tant que partie essentielle du processus de création de ses œuvres et d'expression, en tant que telle, de ce processus, dans les deux directions linguistiques, en fonction de la trame de chaque roman, en intégrant l'intervention de son fils aîné pour ce qui est des autotraductions en français.

Conclusion

L'importance du cas de Vassilis Alexakis dans le contexte de l'autotraduction démontre l'utilité de l'analyse traductive dans l'étude de son œuvre, en mettant en relief la réalité de la confusion entre les binômes traditionnellement établis : original contre traduction et auteur contre traducteur. De plus, l'étude de l'auteur par le biais de l'autotraduction offre la possibilité de mettre en œuvre une approche sociologique précieuse, difficile à atteindre à partir d'autres types d'analyse, et ce, pour différentes raisons :

- Premièrement, parce que l'analyse de la traduction de la part des auteurs offre d'abord, la possibilité d'une plus grande compréhension de leur comportement face à leur œuvre et à leur conception du processus créatif, et par rapport aux libertés créatives qu'ils utilisent. Ainsi ces libertés deviennent les indicateurs de leur discutabile mais incontestable droit de tout faire et du degré d'autorité et de pouvoir qu'ils s'autorisent à l'heure de s'autotraduire par rapport à leurs lecteurs.
- Deuxièmement, parce que l'étude adéquate de l'exercice autotraductif permet d'analyser la relation existante entre les textes d'un même auteur dans différentes langues, la dépendance entre eux et les langues en question ainsi que les implications que l'auteur doit prendre en compte lors de l'utilisation desdites langues. Par conséquent, la pratique de l'autotraduction offre la possibilité d'explorer et d'analyser de nouvelles relations dynamiques entre les langues et les espaces textuels créés par l'auteur, non seulement par rapport à lui-même, mais aussi par rapport au lecteur, qui est normalement, en définitive, le destinataire des textes en question.
- Finalement, parce que l'étude de l'autotraduction permet également de découvrir la façon dont l'auteur perçoit d'une part l'altérité (c'est-à-dire, l'autre langue, l'autre culture, l'autre public), et d'autre part, sa propre relation avec cette altérité. En ce sens, le comportement linguistique peut servir à dévoiler une possible exploration, une remise en question ou une négociation de sa propre identité. Le cas d'Alexakis nous montre que

l'étude de l'autotraduction renseigne sur le besoin que l'auteur a d'exprimer et de revendiquer par écrit sa dualité, son hybridité, et il nous permet aussi d'apprécier la manière dont il aboutit à une certaine renégociation et acceptation identitaires.

Le fait qu'Alexakis introduise des modifications dans ses textes à l'occasion de chaque nouvelle réédition, son refus d'être traduit par quelqu'un d'autre et la participation de son fils dans le processus de création révèlent, de mon point de vue, le contrôle que l'écrivain exerce, d'une manière tout à fait consciente, sur l'exercice de l'autotraduction et sur l'emploi, aussi bien social et externe que personnel et interne des langues dont il fait usage.

C'est pour toutes ces raisons que l'on peut considérer Vassilis Alexakis comme un exemple particulièrement éclairant de l'exercice systématique de l'autotraduction, et aussi de l'importance que revêt l'application d'une perspective sociolinguistique dans l'étude qu'on peut en faire.

Tableau synoptique des romans alexakiens dans les deux langues

Français	Grec
<i>Le sandwich</i> , 1974	-
<i>Les girls du City-Boum-Boum</i> , 1975	<i>Τα κορίτσια του Σίτυ Μπουμ-Μπουμ</i> , 1985
<i>La tête du chat</i> , 1978	* <i>Το κεφάλι της γάτας</i> , 1979
(AT) <i>Talgo</i> , 1983	<i>Τάλγο</i> , 1981
<i>Contrôle d'identité</i> , 1985	* <i>Έλεγχος ταυτότητας</i> , 1986
<i>Paris-Athènes</i> , 1989	(AT) <i>Παρίσι-Αθήνα</i> , 1993
<i>Avant</i> , 1992	* <i>Πριν</i> , 1994
(AT) <i>La langue maternelle</i> , 1995	<i>Η μητρική γλώσσα</i> , 1995
(AT) <i>Le cœur de Marguerite</i> , 1999	<i>Η καρδιά της Μαργαρίτας</i> , 1999
<i>Les mots étrangers</i> , 2002	(AT) <i>Οι ξένες λέξεις</i> , 2003
<i>Je t'oublierai tous les jours</i> , 2005	<i>Θα σε ξεχνάω κάθε μέρα</i> , 2005
(AT) <i>Ap. J.-C.</i> , 2007	<i>Μετά Χριστόν</i> , 2007
(AT) <i>Le premier mot</i> , 2010	<i>Η πρώτη λέξη</i> , 2011
<i>L'enfant grec</i> , 2012	(AT) <i>Ο μικρός Έλληνας</i> , 20113

(AT) : œuvre autotraduite ; la correspondante, sans indication, est la version écrite en premier.
* : traduction de quelqu'un d'autre, même si dans deux des trois cas, Alexakis a participé à la révision de la traduction avant sa publication.

On peut clairement distinguer deux étapes dans la production romancière alexakienne : une première qui va de la création du premier roman alexakien, *Le Sandwich* en 1974, jusqu'à 1989, quand l'auteur écrit le roman autobiographique *Paris-Athènes* en français. Cette première étape se caractérise par une création en français, un usage très rare de l'autotraduction et une thématique très éloignée de la Grèce. Il s'agit d'une étape durant laquelle l'auteur s'éloigne de ses racines et arrive au point d'oublier pratiquement sa langue maternelle. Notons d'ailleurs qu'au milieu de cette étape, l'auteur écrit son premier roman en utilisant la langue grecque, *Tάλγο (Talgo)*, le livre qui selon ses propres mots lui a rendu son identité grecque, et qu'il a autotraduit ultérieurement en français. La deuxième étape, qui commence avec la création de *Η μητρική γλώσσα (La langue maternelle)* en 1995, se caractérise à son tour par un usage du grec comme première langue de création, une pratique systématique et presque consécutive de l'autotraduction et une présence très forte de la Grèce et du grec dans ses romans. Au milieu de cette étape, on peut distinguer l'écriture, d'abord en français, de *Les mots étrangers* en 2002.

Bibliographie

- ALEXAKIS, V., 2006, *Paris-Athènes*, Paris, Stock.
- ALEXAKIS, 2005, *Je t'oublierai tous les jours*, Paris, Gallimard/Folio.
- BASSNETT, S., 2013, « The self-translator as rewriter », in Anthony Cordingley (ed.), *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, New Dheli et Sidney, Bloomsbury Publishing, pp. 13-25.
- BERMAN, A., 1985, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », in A. Berman (ed.), *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress.
- BESSY, M., 2011, *Vassilis Alexakis : exorciser l'exil*, Amsterdam, Rodopi.
- McLUHAN, M., 2001 [1964], *Understanding Media: The Extensions of Man*, London, Routledge.
- MAKHLOUF, G., 2010, « Vassilis Alexakis : “Les langues sont pour moi des personnages” », *L'Orient Littéraire* 86, décembre 2010. <http://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=6&nid=3310> [consultation : avril 2014].
- PAPADIMA, M., 2004-2005, « La langue française, miroir de culture(s). Jorge Semprun, Vassilis Alexakis, Andreï Makine », *Metáfrasi* 10, 201-210.
- PAYOT, M., 2007, « L'Habit ne fait pas le moine », *L'Express*, 30 août 2007.
- ALEXAKIS, 2005, « Ton fils, Vassilis ». *L'Express*, 20 octobre 2005.
- PRADAL, F. et F. PLOQUIN, 2008, « Entretien avec Vassilis Alexakis. L'imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues », *Le français dans le monde* n° 355, pp. 8-9.
- WILSON, R., 2011, « Transplanted Subjects: Self-translation processes in translingual narratives », *Oltreoceano* 5, pp. 123-138.

TRADUCTIONS VERS L'ANGLAIS DE VLADIMIR NABOKOV : TRADUCTION OU AUTOTRADUCTION ?

Olga Anokhina

ITEM, UMR 8132 CNRS/ENS

Nabokov a grandi et a vécu toute sa vie entouré de locuteurs plurilingues qui, comme lui, passaient avec la plus grande aisance d'une langue à une autre au sein d'une même conversation ou au sein d'une même lettre (ses échanges épistolaires étendus en témoignent). Il est donc très naturel pour Nabokov de transposer ses pratiques linguistiques quotidiennes dans son écriture et cela deviendra encore plus facile, une fois que sa renommée mondiale lui offrira une « immunité » et une liberté linguistiques absolues face aux pressions du monde éditorial unilingue¹. Quelle que soit la langue d'écriture de Nabokov², ses textes sont remplis d'interférences en langues étrangères, ce qui exige de ses lecteurs la même ouverture d'esprit et les mêmes aptitudes linguistiques³. Si cela ne constituait pas un problème pour ses lecteurs russophones de l'époque, tous exilés et plurilingues comme Nabokov lui-même, la question s'est posée pour ses lecteurs anglophones et francophones. Afin de pallier une éventuelle difficulté de lecture, dans ses œuvres anglophones, l'écrivain traduit des termes et des phrases écrits en langue russe directement dans le corps du texte, entre parenthèses⁴. En revanche, il ne traduit presque jamais les incursions en langue française qui peuvent être relativement nombreuses selon l'œuvre⁵, en laissant son lecteur anglophone se débrouiller tout seul. L'abondance de la langue française dans les œuvres anglophones de Nabokov pose également un sérieux problème aux traducteurs de ces œuvres en français⁶. La pluralité et la richesse

¹ On sait que le monde éditorial est en principe hostile aux publications plurilingues et oblige la production plurilingue à se plier aux normes unilingues nationales. Plus la renommée d'un écrivain est grande, plus il aura de facilité à s'y soustraire.

² Des spécialistes de Nabokov attribuent souvent, à tort, le plurilinguisme flamboyant aux dernières œuvres – anglophones – de Nabokov (voir, p. ex., Bouchet (2012) ou E. Klosty Beaujour (2012)). En réalité, l'analyse des manuscrits de ses œuvres de jeunesse écrites en russe montrent que Nabokov a toujours été et a toujours fonctionné comme un locuteur et un scripteur plurilingue. Je l'ai évoqué dans Anokhina (2012b) et Anokhina (sous presse).

³ J'ai évoqué les stratégies que Nabokov mettait en œuvre pour donner à ses lecteurs accès aux éléments exolingues de ses œuvres dans Anokhina (2012b).

⁴ Il n'utilise pratiquement jamais les notes de bas de page à ces fins, comme le font certains autres écrivains plurilingues.

⁵ Le français est particulièrement présent dans le dernier roman de Nabokov en langue anglaise *Ada ou l'ardeur*.

⁶ Sur la traduction des œuvres plurilingues voir, p. ex., Grutman (2012). Sur la traduction des œuvres plurilingues de Nabokov, voir Anokhina (sous presse).

linguistique de la production littéraire de Nabokov perd beaucoup de son éclat plurilingue lors de la traduction de ses œuvres vers le français⁷ :

À ce propos, et d'une manière plus générale, il faut savoir que l'un des charmes de l'écriture de ce roman tient à la virtuosité avec laquelle l'auteur joue, en même temps, de trois langues différentes : l'anglais, le français et le russe, et les fait alterner, comme un peintre jouant des trois couleurs. Traduire ce livre en français, c'est perdre un des trois langages, ne plus se servir que de deux couleurs. C'est renoncer à un certain jeu de facettes, d'éclats, de scintillement et de surprises dans l'écriture elle-même, quelles que soient les équivalences proposées⁸.

Avant d'observer en détail les stratégies que Vladimir Nabokov utilisait lors de l'(auto)traduction de ses œuvres vers la langue anglaise, je voudrais évoquer rapidement une typologie générale des stratégies créatives que des écrivains plurilingues mettent en œuvre lors de l'écriture. On verra alors que l'autotraduction représente l'une des stratégies créatives possibles – et de fait très pratiquée – par des écrivains plurilingues.

Typologie des stratégies de création mises en œuvre par les écrivains plurilingues

Séparation fonctionnelle des langues

La première stratégie créative utilisée par les écrivains plurilingues consiste dans la séparation fonctionnelle des langues. Cela veut dire que chacune des langues parlées par un écrivain remplit une fonction bien spécifique dans le processus créatif. On peut observer ce fonctionnement dans les manuscrits d'écrivains plurilingues à différentes époques.

Ainsi, Pétrarque (XIV^e) utilisait le latin pour se donner des indications métadiscursives alors qu'il composait des vers en langue vulgaire⁹.

Quand on observe les manuscrits d'Alexandre Pouchkine (XIX^e), qui maîtrisait parfaitement le français et le russe, on constate que le français est sollicité surtout à l'étape de *planification*, alors que la langue russe surgit dès les premières tentatives de *textualisation*¹⁰. La répartition fonctionnelle des langues chez Pouchkine se fait donc selon l'étape ou la phase créative¹¹.

Toutefois, la séparation fonctionnelle n'est pas toujours clairement identifiable¹². Cela nous amène à réfléchir sur une deuxième stratégie d'écriture plurilingue : le code-switching.

Code-switching

Le code-switching a été observé dans les pratiques langagières orales des locuteurs plurilingues. Il renvoie à l'alternance des codes linguistiques au sein du même énoncé¹³. Or,

⁷ Voir Anokhina (sous presse).

⁸ Commentaires de Jacques Tournier sur sa traduction de *Ada ou l'ardeur*. Département des manuscrits, NYPL (USA). Je remercie très chaleureusement Dimitri Nabokov pour l'autorisation de consulter les archives de son père à la Library of Congress, Washington DC et à la New York Public Library. Je remercie également les collaborateurs des départements de manuscrits de ces deux bibliothèques pour leur aide précieuse dans mes recherches.

⁹ Ses autographes sont conservés aujourd'hui à la bibliothèque de Vatican. Ils permettent d'observer l'utilisation des langues par Pétrarque, pour qui l'écriture en italien est indissociable d'une pensée autoréflexive en latin. À ce sujet, voir Giaveri (2012).

¹⁰ Tomachevski (1928).

¹¹ Sur les étapes de travail créatif, voir Biasi (2005) et Hayes & Flower (1980).

¹² On observe les mêmes phénomènes chez l'écrivain grec *Dionysios Solomos*. Pour une analyse détaillée, voir Pavlou (2012).

ce phénomène peut également être observé à l'écrit, notamment, dans les brouillons des écrivains plurilingues, dans leurs échanges épistolaires et même, parfois, dans leurs œuvres publiées. Rainier Grutman a désigné ce phénomène par le terme d'*hétérolinguisme* qui correspond, pour lui, à l'utilisation des idiomes étrangers dans une œuvre littéraire¹⁴.

Les locuteurs ayant une bonne maîtrise des langues sont a priori censés utiliser les codes linguistiques de manière séparée et indépendante¹⁵. En réalité, de nombreux écrivains plurilingues mélangent les codes linguistiques au cours de leur activité d'écriture en transgressant ainsi les normes linguistiques unilingues¹⁶. Certains écrivains, comme Léon Tolstoï ou Vladimir Nabokov mélangent constamment les codes linguistiques lors de l'écriture.

Nabokov était reconnu comme un écrivain russe de renom et comme l'un des meilleurs écrivains américains. Plus d'un critique littéraire a admiré son style extraordinaire et son inventivité lexicale en langue anglaise. Or, quand on observe de près les néologismes et les jeux de mots dans ses œuvres anglophones, on constate que, bien souvent, cette créativité linguistique est motivée par les langues russe et française¹⁷.

En observant les différents types de documents de Nabokov : les manuscrits, les lettres et les œuvres publiées, on voit que les *interférences linguistiques*¹⁸ sont partout. On pourrait même dire qu'elles constituent le trait principal de la production écrite de Nabokov. Les trois langues de l'écrivain : le russe, l'anglais et le français s'y mélangent souvent de manière aléatoire.

Dans l'exemple (1), nous avons des interférences en français dans le texte russe :

(1) Прежде всего о рассказе: он мне гораздо больше понравился, чем я того ожидал после вашей суровой самокритики и отзыва Замятина, о котором вы писали. В нем есть сжатость, развитие действия и несколько очень удачных *petites trouvailles* (как, например, весь пассаж о *cul-de-jatte*'ах !). (...) Мне совестно вас *importuner*, но вы сами мне как то сулили рецензию фр. Эланса.

[Tout d'abord au sujet de votre nouvelle : je l'ai appréciée bien plus que je ne l'imaginai après votre sévère autocritique et après le compte rendu de Zamjatine dont vous m'avez parlé dans votre lettre. Cette nouvelle a une concision, de l'action et quelques *petites trouvailles* particulièrement réussies (comme par exemple, tout le passage sur les *cul-de-jatte* !). (...) Je suis très gêné de vous *importuner*, mais vous m'avez vous-même promis un jour le compte rendu du fr. Elance] (Lettre de V. Nabokov à Zinaïda Schakhovskoy)¹⁹.

Dans les exemples (2) et (3), c'est le russe qui s'entremêle avec l'anglais :

(2) Recollections are always a little « stylized » (stilizovanī), as your father used to say. (*Ada or ardor*, p. 184)

¹³ Il convient de distinguer le *code switching* des phénomènes de *code-mixing*, lequel consiste à combiner les morphèmes venant de différentes langues.

¹⁴ Grutman (1997 et 2012).

¹⁵ La linguistique contrastive a même choisi pour objet de prédire les interférences que les apprenants des langues étrangères sont susceptibles de faire en fonction de leur langue maternelle et de la langue apprise. Cela afin de prévenir et de remédier aux interférences qui viendraient « polluer » une production « linguistiquement correcte ».

¹⁶ Un numéro récent de la revue électronique *Continents Manuscripts.org* questionne précisément les limites de ce que l'on peut appeler la « norme » et le « linguistiquement correct ». Cf. Anokhina, Davaille, Sanson (2014).

¹⁷ Je renvoie à ce sujet aux remarquables travaux de Jane Grayson (1977).

¹⁸ L'interférence est un phénomène linguistique issu du fait du contact de langues. Selon W. Mackey, « l'interférence est l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre » (Mackey, 1976 : 397).

¹⁹ Library of Congress, Manuscripts Division, Lettres à Schakhovskoy, Zinaïda, princesse, 1932-1935, box 22 folder 1, n°18.

(3) ...when children are still quite tiny (*takie malyutki*), we cannot imagine that we can go without them, for even a couple of days... (*Ada or ardor*, p. 184)

Dans tous les exemples suivants, on observe de nombreuses interférences françaises qui viennent « corrompre » l'intégrité linguistique du texte en anglais :

(4) ...but hiw widow easily soldthem for the price of a flat in Paris to the local magazin *Pitch* which specialized in soccer and diabolical *faits-divers*. (L'original de *Laura*, fiches 5-6, p. 50)

(5) He was what used to be termed a *charmeur*. (L'original de *Laura*, fiche 7, p. 51)

(6) She was often alone in the house with Mr. Hubert, who constantly « rowled » (*rodait*) around her... (L'original de *Laura*, fiche 9, p. 53)

L'exemple (6) est particulièrement intéressant car on voit que le choix du verbe anglais « rowled » est clairement motivé par le terme français *roder*²⁰.

Encore deux exemples où le français s'introduit naturellement dans le texte en langue anglaise :

(7) (...) and that evening when he rang up Blanche, she dramatically whispered that *Mademoiselle* had *une belle pneumonie, mon pauvre Monsieur*. (*Ada or ardor*, p. 143)

(8) An unknown French woman with red hair called for Liza's things and said, well, you cellar rat, there is no more any poor lass to *taper dessus* – and a mounth or two later there dribbled in from Dr Wind a German letter of sympathy and apology assuring *lieber Herr Pnin* that he, Dr Wind, was eager to marry 'the woman who has come out of your life into mine'. (*Pnin*, p. 36)

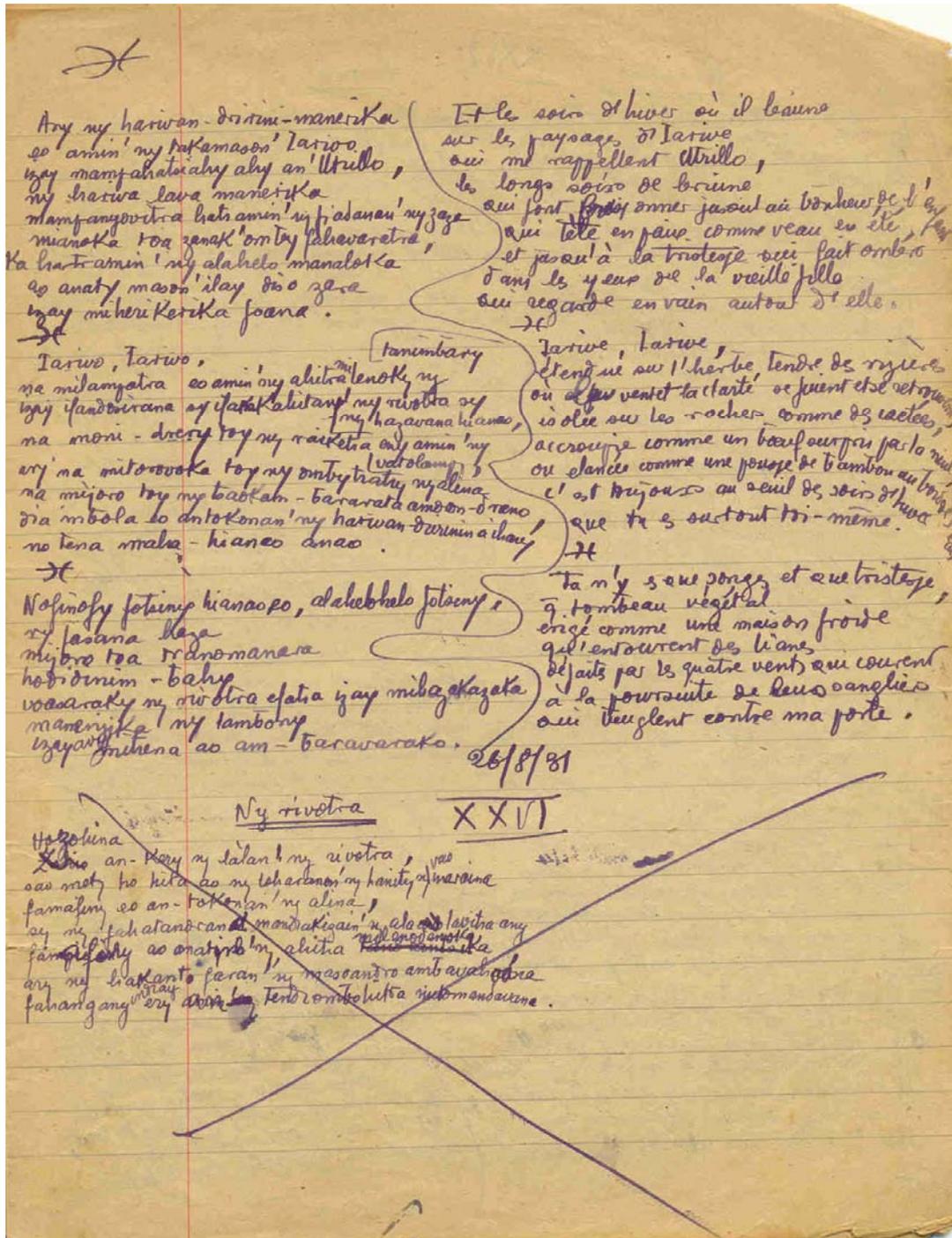
Écriture parallèle en deux langues

À côté de la séparation fonctionnelle des langues, d'une part, et le mélange des codes linguistiques, d'autre part, on trouve une troisième stratégie qui est l'écriture parallèle en deux langues. Cette stratégie caractérise principalement l'écriture poétique.

Le poète malgache Jean Joseph Rabearivelo (1901-1937) représente bien ce type d'écriture bilingue simultanée.

²⁰ On trouve ce même type d'exemple chez Pouchkine «...кто милее и прелестнее (*gracieuse*), Татьяна или Юлия?». [...Qui est plus adorable et charmante (*gracieuse*), Tatiana ou Youlia ?] cité dans Dmitrieva (2009, notre traduction).

FIG. 1 Feuillelet manuscrit de « Ny Rivotra/Le vent » in Presque-Songes (fonds : famille du poète)²¹



Rabearivelo écrivait et publiait ses poèmes en deux langues : en français et en malgache, mais seule l'observation minutieuse de ses manuscrits permet d'identifier l'ordre authentique de l'écriture et la relation très complexe de stimulation mutuelle des deux langues parlées par le poète. Les pages de ses brouillons étant systématiquement séparées en deux parties, on y observe le va-et-vient constant entre les deux langues : le malgache nourrit l'imaginaire et la créativité lexicale en français et inversement²².

²¹ Nous reprenons cette illustration publiée dans Riffard, 2012.

²² Pour une analyse détaillée, voir Riffard (2012). On voit le fonctionnement similaire dans l'écriture d'autres poètes bilingues, comme par exemple Patrice Desbiens. À ce sujet, voir Simard (2014).

Autotraduction (l'écriture consécutive en deux langues)

L'autotraduction est un autre cas d'usage des deux langues parlées par un écrivain plurilingue. De fait, il s'agit de *l'écriture consécutive* en deux (ou en plusieurs langues)²³. En effet, un grand nombre d'écrivains plurilingues soit effectuent eux-mêmes les traductions de leurs œuvres (comme Nancy Huston²⁴, Samuel Beckett, Vassilis Alexakis, Anne Weber²⁵, et bien d'autres), soit ces écrivains supervisent les traductions faites par leurs collaborateurs (Nabokov).

Pratiques autotraductives de Nabokov

Regardons donc de près comment Vladimir Nabokov procédait pour la traduction de ses œuvres. La publication de *Lolita* en 1955 l'a rendu célèbre aux États-Unis et en Europe et a créé une forte demande pour ses œuvres. Ayant déjà à son actif un grand nombre de romans et de nouvelles écrites en langue russe dans sa jeunesse, Nabokov se consacra pendant de nombreuses années (1959-1972) à la supervision de la traduction de ses œuvres russes vers l'anglais²⁶. Au sommet de sa carrière d'écrivain, la traduction de ses œuvres du russe vers l'anglais deviendra pour Nabokov l'une de ses activités principales.

Les archives de Nabokov (à la Bibliothèque Nationale de New York et à la Bibliothèque du Congrès à Washington, USA) conservent un grand nombre de manuscrits de traducteurs avec des corrections et des annotations de l'écrivain. Ces documents précieux nous permettent de comprendre les stratégies que Nabokov mettait en place pour la recréation de ses œuvres dans d'autres langues.

En ce qui concerne les traductions vers l'anglais, les manuscrits de traducteurs montrent que Nabokov se livrait habituellement à un grand travail de réécriture en partant du texte matrice fourni par ses collaborateurs.

Pouvoir travailler lui-même sur la traduction de ses textes vers l'anglais a toujours été une priorité et une exigence absolue de l'écrivain, même bien avant qu'il soit devenu un écrivain américain célèbre. La possibilité d'intervenir sur les traductions de ses œuvres a d'ailleurs toujours déterminé le choix de traducteurs anglophones de Nabokov. Ce droit du dernier regard et du dernier mot étaient assurés à l'écrivain notamment grâce au caractère particulier de ses relations avec les traducteurs qui venaient soit de son entourage amical (comme Gleb Struve²⁷), soit de son entourage familial (son fils Dimitri).

Les relations amicales avec ses traducteurs constituaient pour l'écrivain une gageure d'accéder à la réécriture de ses textes russes en langue anglaise. Les lettres et cartes postales de Nabokov à Peter Pertzoff²⁸ et à Gleb Struve témoignent de ce désir de l'écrivain de participer au processus créatif :

²³ Si le cas du bilinguisme dans l'écriture et l'autotraduction est sans doute le plus répandu, il n'est pas rare de rencontrer des écrivains qui travaillent en plusieurs langues. Cela fut le cas de Nabokov et de Beckett, entre autres.

²⁴ Voici ce que dit Nancy Huston au sujet de la traduction de son roman *Plainsong* : « Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire. Quand la première version a été terminée, je l'ai réécrite en français » (Laurin, 1993).

²⁵ Weissmann (2012).

²⁶ Maxim Shrayer parle à ce sujet de l'« anglicisation » des œuvres russes de Nabokov (Shrayer, 2010).

²⁷ Les termes de leur amitié sont évoqués par exemple dans Dragunoiu (2011 : 51).

²⁸ Le cas de P. Pertzoff est très particulier. Il ne s'agit pas d'une relation amicale à proprement parler. Pertzoff fut recommandé à Nabokov en 1933 par une connaissance commune. Mais il s'est révélé un traducteur idéal pour un écrivain exigeant car il a toujours accepté et respecté « les conditions de contrat » de leur travail collaboratif. La maladie de Pertzoff a mis fin à cette collaboration fructueuse que Nabokov appréciait particulièrement.

У меня нету времени переводить « Весну », но если бы вы перевели keeping in touch with то было бы чудесно. Только что Denis Roche закончил французский перевод одной вещи и мы часов шесть с ним проверяли каждую фразу.

[Je n'ai pas le temps de traduire Printemps [à Fialta], mais si vous le traduisiez keeping in touch with, cela serait formidable. Denis Roche vient de finir la traduction française d'une de mes nouvelles : nous avons passé avec lui six heures à vérifier chaque phrase.] (Carte postale du 3 mai 1937 à Gleb Struve)²⁹

Если у вас есть охота и время, мне кажется, можно было бы засесть за перевод « Весны в Фиалте » – на таких же началах и по тому же методу – т.е. для меня главное – получить точный и грамотный перевод, который вероятно потом раздракуют.

[Si vous en avez envie et le temps, je crois qu'on pourrait attaquer la traduction du Printemps à Fialta – avec les mêmes bases et selon la même méthode – à savoir que, pour moi, la chose la plus importante est d'avoir une traduction très précise et correcte dont je ne laisserai probablement pas grand-chose au final.] (Lettre à Pertzoff, le 1 août 1941)³⁰

Quand Nabokov ne pouvait plus recourir ni à l'aide de ses traducteurs qui se sont toujours montrés très conciliants avec ses exigences, ni à celle de son fils, traducteur idéal car soumis à l'autorité paternelle, l'écrivain a choisi Michael Scammel, un jeune étudiant et parfait inconnu³¹ à qui il a confié la traduction de ses deux romans russes majeurs *Le Don* et *Défense de Loujine*. Il semblerait que, ce n'était pas tant la qualité de traduction que l'écrivain recherchait en premier lieu³² mais bien la malléabilité de ses traducteurs. Le témoignage de Michael Scammel va dans ce sens :

Nabokov, à l'époque, venait de conclure son contrat avec Putnam pour publier plusieurs de ses romans russes en anglais. Au même moment, il fut privé de son traducteur attitré, respectant le désir de son fils Dimitri de partir à Rome pour étudier l'opéra. En plus – et je n'ai pas compris ça à l'époque – Nabokov cherchait clairement quelqu'un de jeune et d'assez malléable (comme son fils, vraisemblablement) qui ne s'opposerait pas à une large réécriture à laquelle se livrait habituellement Nabokov lors de la révision de ses traductions.

*Comme cela arrive souvent, je fus, par hasard, la bonne personne qui se trouva au bon endroit au bon moment, ce qui fit économiser à Nabokov beaucoup de temps et lui évita bien des ennuis.*³³

L'observation des manuscrits de traducteurs de Nabokov permet de mesurer l'étendue des interventions de l'écrivain et leur caractère. Ainsi, cette page de traduction de Peter Pertzoff,

²⁹ Library of Congress, Manuscript Division, Box 22, folder 6. Notre traduction ici et plus loin.

³⁰ Cité in Shrayner, 2001.

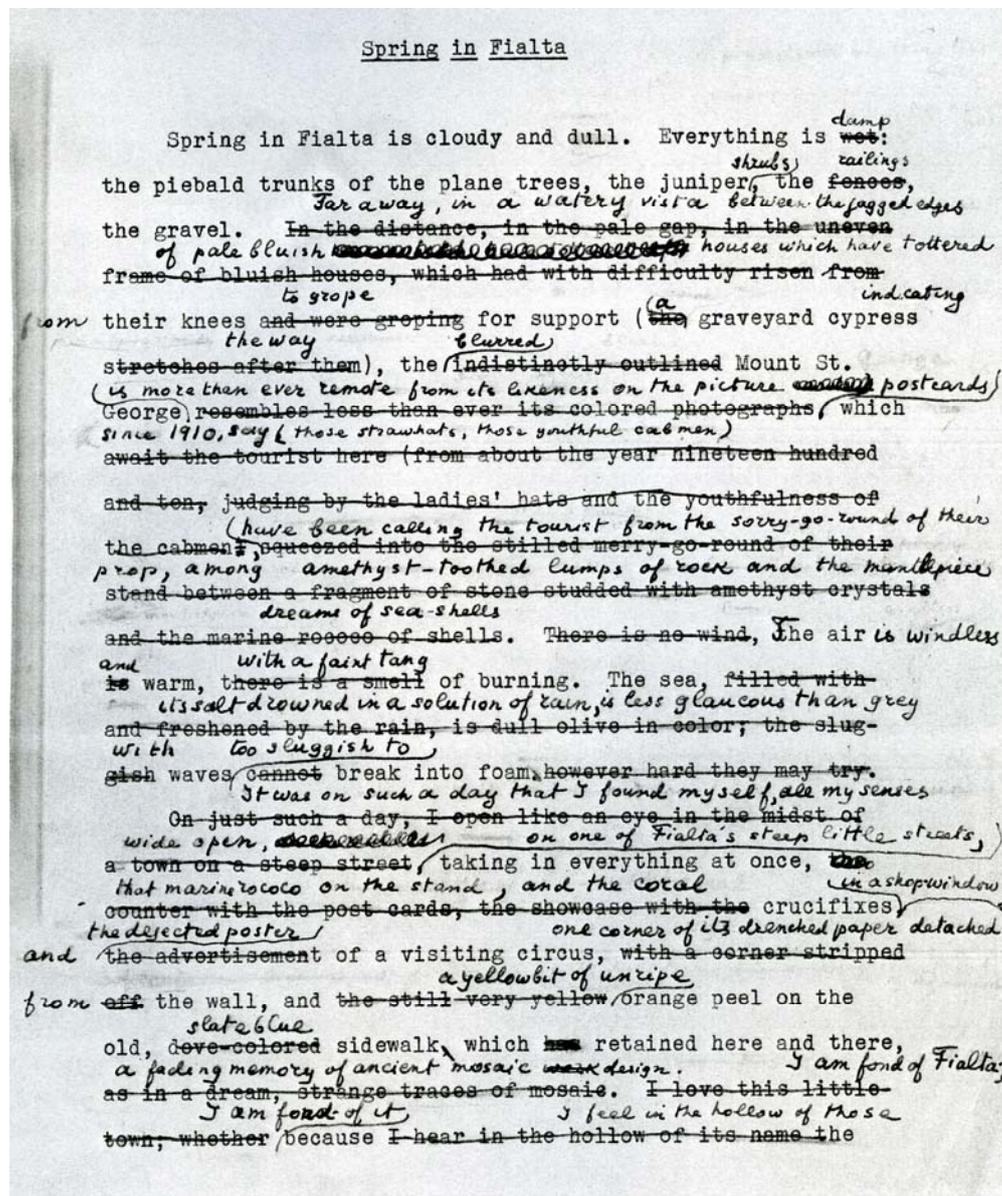
³¹ Michael Scammel, né en 1935, avait pratiquement le même âge que Dimitri, né en 1934.

³² Alors qu'il a lui-même défini le traducteur idéal de manière suivante : « Tout d'abord, il doit avoir autant de talent – ou du moins la même forme de talent – que l'auteur qu'il a choisi. [...] Ensuite, il doit connaître parfaitement à la fois son pays et celui de son auteur, ainsi que tous les aspects du style et des méthodes de ce dernier, le contexte social des mots, leur vogue, ce qu'ils évoquaient jadis, ce qu'ils évoquent aujourd'hui. Enfin, outre son talent et son savoir, il doit posséder le don d'imitation, être capable de jouer le rôle de l'auteur, copiant fidèlement son comportement, son élocution, ses manières et sa forme d'esprit. » (Nabokov, 1985 : 902).

³³ « Nabokov, meanwhile, had just concluded his contract with Putnam for several of his Russian novels to be published in English, and at the same time had lost his putative translator, his son Dmitri, owing to Dmitri's desire to travel to Rome to study opera. Beyond that – and I didn't understand this at the time – Nabokov was clearly looking for someone young and malleable enough (like his son, presumably) who wouldn't object to the extensive rewriting that Nabokov proposed to do in revising the translation. As so often happens, I chanced to be the right person in the right place at the right time, and it saved Nabokov a great deal of time and trouble to settle on me and press me into service » (Scammel, 2007, notre traduction).

pratiquement réécrite par Nabokov, nous laisse entrevoir la réalité créative de l'écrivain qui passait parfois sept heures par jour à retravailler les traductions de ses collaborateurs³⁴ :

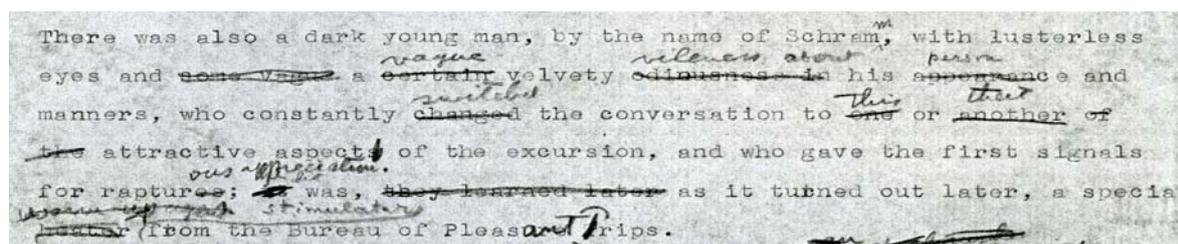
FIG. 2 Manuscrit de traduction de Pertzoff corrigée par V. Nabokov *Vesna v Fialta* [Printemps à Fialta/Spring in Fialta] Library of Congress, Manuscripts division, Box 9 folder 2, p. 1



Dans chaque traduction de Nabokov, on voit fonctionner ce même modèle : à partir de la traduction littérale fournie par un autre traducteur, l'écrivain se met à déployer sa créativité en langue anglaise. C'est le cas de cet autre exemple :

³⁴ Boyd (1999 : 511).

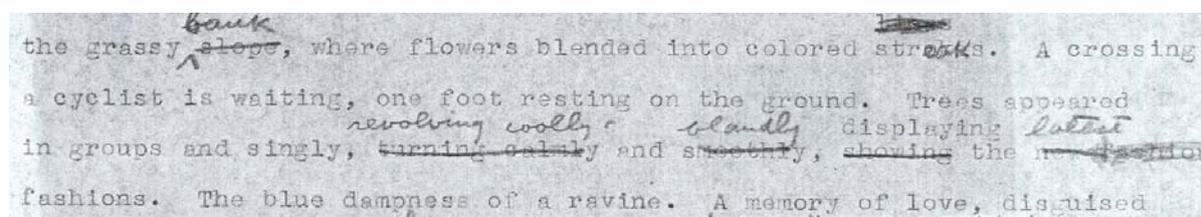
FIG. 3 Traduction de Pertzoff corrigée par V. Nabokov *Ozero, oblako, bachnja* [*Cloud, Castle, Lake*]³⁵



En partant de la traduction de Pertzoff *vague a certain velvety odiousness*, l'écrivain cherche à créer une allitération autour de la consonne -v- : *vague velvety vileness*.

Ce travail sur les effets sonores constitue en effet le nœud central du travail stylistique de Nabokov dans les traductions vers la langue anglaise³⁶. Voici un autre exemple de ce travail stylistique d'orfèvre³⁷ :

FIG. 4 Traduction de Pertzoff corrigée par V. Nabokov *Ozero, oblako, bachnja* [*Cloud, Castle, Lake*]



Dans sa traduction, grâce à la répétition du phonème *-l-*, Pertzoff crée une allitération *singly, calmly, smoothly*, qui est d'ailleurs absente du texte russe. Comme dans l'exemple précédent, l'écrivain s'appuie sur cette trouvaille du traducteur pour la renforcer davantage : *singly, revolving, coolly, blandly, displaying, latest*.

Le dossier génétique d'une nouvelle *The Aurelian (Pil'gram)*³⁸, montre que, parfois, le travail de traduction se faisait même en amont. Je m'explique. La nouvelle fut publiée en langue russe en 1938 et elle était censée être traduite par un ami proche de Nabokov que j'ai évoqué plus haut, Gleb Struve³⁹ :

Да, было бы чудно, если бы вы перевели пильграма! (но с ближайшим моим участием, так как там есть энтомология с которой можно запутаться)

[Oui, il serait superbe que vous vous occupiez de la traduction de Pilgram mais avec ma participation active car cette nouvelle contient de l'entomologie qui peut vous donner du fil à retordre] (*Lettre 1937 [1939?] à Gleb Struve*)⁴⁰

Or, dès la publication de la nouvelle en russe, l'écrivain a commencé à se projeter lui-même dans la traduction de la nouvelle vers l'anglais.

³⁵ Cité in Anokhina (2014).

³⁶ Anokhina (2012a).

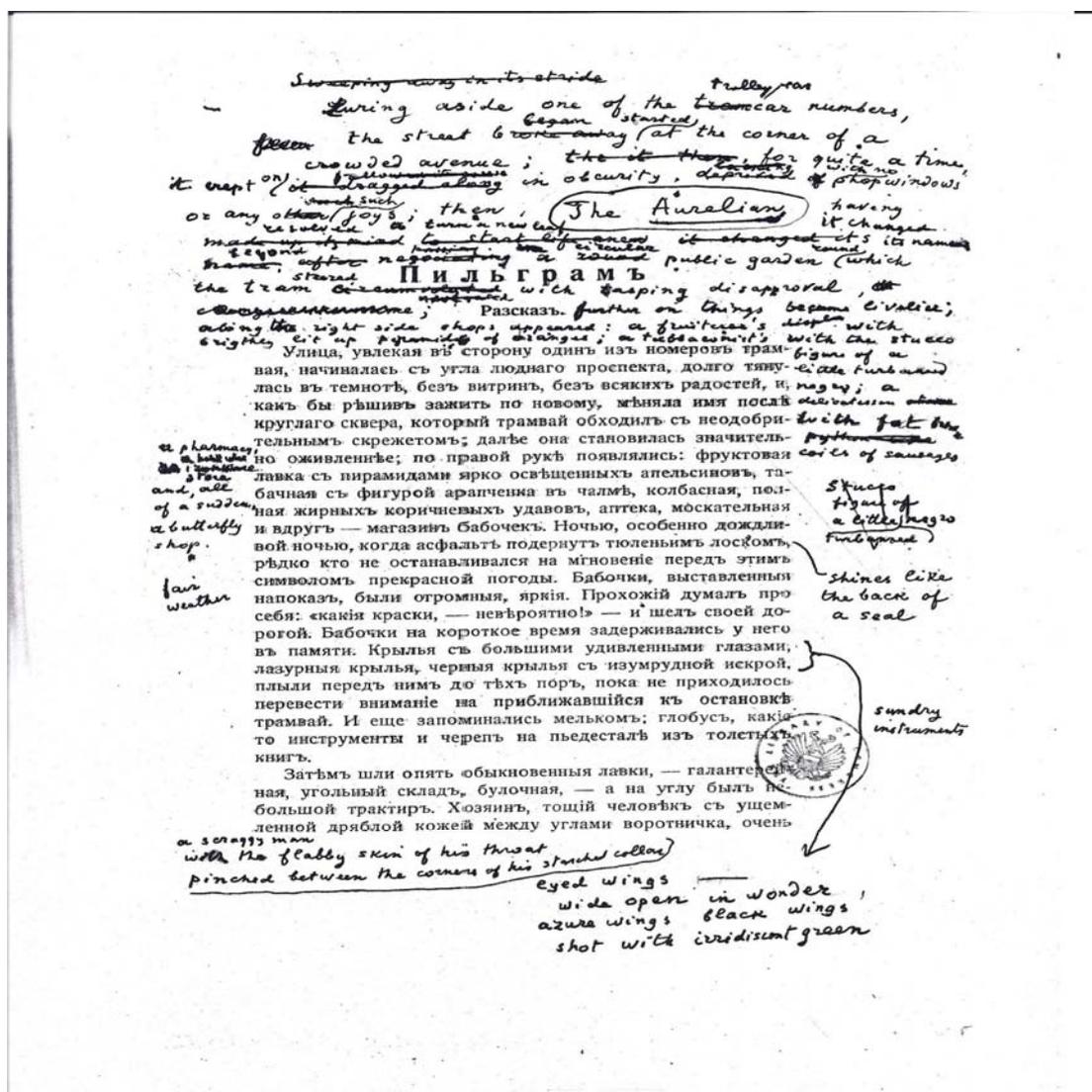
³⁷ J'ai cité cet exemple dans Anokhina (2014).

³⁸ « The Aurelian » est une nouvelle écrite en russe sous le titre de *Pilgram* durant l'exil de Nabokov à Berlin dans les années 1930. Elle sera publiée en anglais dans *the Atlantic Monthly* en 1941. Ensuite, la nouvelle *The Aurelian* sera incluse au volume *Nine Stories* (1947) et plus tard dans *Nabokov's Dozen* (1958). En français, la nouvelle est publiée sous le titre *L'Aurélien* dans la *Revue de Paris* en juillet 1959.

³⁹ Finalement, cette nouvelle ne sera pas traduite par Gleb Struve comme prévu, mais par Pertzoff et Nabokov lui-même.

⁴⁰ Library of Congress, Manuscript Division, Box 22, folder 6.

FIG. 5 Pilgram (The Aurelian) de V. Nabokov Version éditée en langue russe avec les annotations manuscrites de l'auteur en anglais, destinées à la traduction anglaise Library of Congress, Manuscripts division, Box 8, folder 31, p. 1

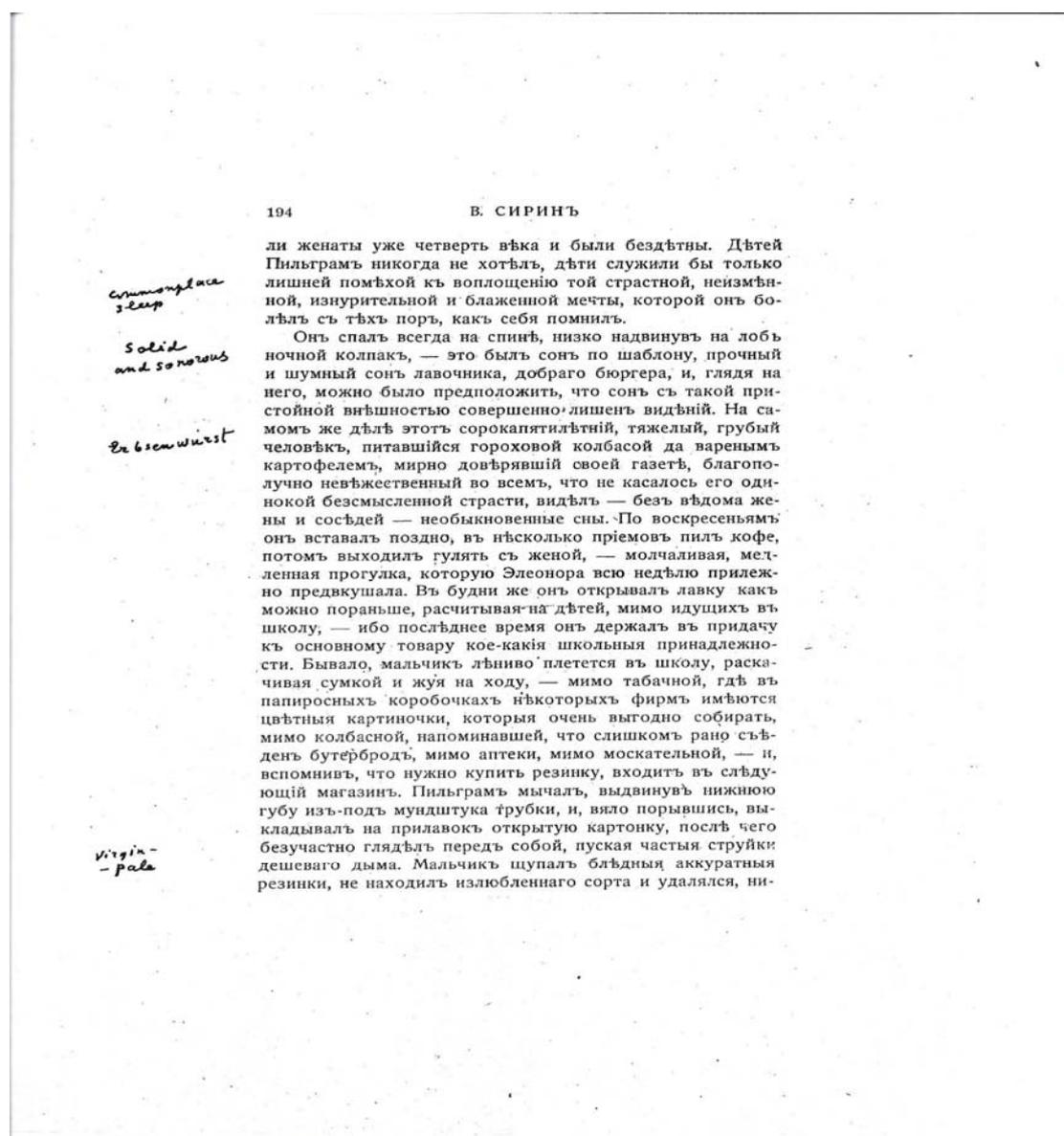


Ainsi, la première page de l'édition russe⁴¹ de la nouvelle contient déjà la traduction de certains passages. On y voit même le titre *The AURELIAN*.

Une autre page de ce document est particulièrement intéressante :

⁴¹ Publié à Berlin dans *Pusskie Zapiski* en 1938.

FIG. 6 Pilgram (The Aurelian) de V. Nabokov *Version éditée en langue russe avec les annotations manuscrites de l'auteur en anglais, destinées à la traduction anglaise*
Library of Congress, Manuscripts division, Box 8, folder 31, p. 194



Dans la marge gauche, on voit la traduction inscrite à la main par Nabokov : *solide and sonorous* que l'écrivain propose pour les expressions russes correspondantes [« это был сон по шаблону, прочный и шумный сон лавочника »]. Il est intéressant de noter que la traduction anglaise que l'écrivain suggère en amont au traducteur (ou bien à soi-même ?) crée un effet sonore inexistant dans l'original russe. On voit donc à quel point Nabokov s'appropriait la traduction de son œuvre, même une traduction encore inexistante.

Tout cela nous amène à questionner la frontière très perméable entre la traduction et l'autotraduction des œuvres russes de Nabokov vers l'anglais. On sait d'ailleurs que Nabokov a exigé que toute traduction de ses œuvres vers d'autres langues se fasse non pas à partir de la langue source, le russe, mais à partir de l'anglais. Cette exigence de Nabokov contredit les pratiques courantes dans le domaine de la traduction⁴². Pour l'écrivain, il ne s'agissait

⁴² Cependant, certains autres écrivains plurilingues qui s'autotraduisent y font également recours.

évidemment pas d'affirmer la suprématie de sa langue d'adoption par rapport à sa langue maternelle. Mais, dans la mesure où pratiquement toutes les traductions de ses œuvres du russe vers l'anglais ont été révisées, relues, réécrites par lui-même (parfois à la hauteur de 80 %) ⁴³, l'écrivain considérait le texte anglais comme le dernier état, la dernière version de son œuvre.

Conclusion

Pourquoi les écrivains plurilingues tiennent-ils tellement à s'autotraduire ? Loin d'être « une perte de temps » néfaste à la création ⁴⁴, « s'autotraduire » signifie sans doute pour eux « continuer à écrire ». De manière générale, tout écrivain a du mal à mettre fin à son travail créatif, souhaitant prolonger à l'infini la phase d'écriture et de révision. Ainsi, Balzac n'arrivait jamais à arrêter son processus créatif. C'est seulement en retravaillant encore et encore sur de nouvelles épreuves imprimées ⁴⁵ qu'il pouvait donner forme à ses romans.

Or, un écrivain plurilingue jouit de cette remarquable possibilité de prolonger le travail sur son œuvre dans une autre langue soit en se livrant à l'autotraduction de ses œuvres, soit en collaborant de très près à leur traduction, comme le faisait Nabokov. Les écrivains plurilingues possèdent donc ce privilège de poursuivre le processus créatif et de suspendre la clôture du texte tant redoutée par tous les écrivains ⁴⁶.

Bibliographie

- ANOKHINA O., 2012a, « Vladimir Nabokov : du style et des langues », St. Bikialo et S. Pétilion (éds.), *La Licorne*, numéro spécial « Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée », n° 98, Presses Universitaires de Rennes, pp. 211-220.
- ANOKHINA O., 2012b, « Le rôle du multilinguisme dans l'activité créative de Vladimir Nabokov », in O. ANOKHINA (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Academia Bruylant/L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp. 15-24.
- ANOKHINA O., 2014, « Traduction et ré-écriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », in *GENESIS Revue internationale de critique génétique*, numéro thématique « Traduction », n°38, pp. 111-127.
- ANOKHINA O., (sous presse), « Vladimir Nabokov et la langue française », in Y. Chupin, L. Delage-Toriel, A. Edel-Roy, M. Manolescu (dir.), *Nabokov et la France*.
- ANOKHINA O., (sous presse) « Comment traduire les œuvres plurilingues : cas Nabokov », in Actes du colloque international *Traduction, plurilinguisme et langues en contact : traduire la diversité*, Université de Toulouse le Mirail, les 18-20 octobre 2012 publié dans *La main de Thôt*.
- ANOKHINA O., DAVAILLE F., SANSON H. (dir.), 2014, *Bien écrire / mal écrire : écrire en « périphérie de la norme (écrivains plurilingues, écrivains « francophones »)*, *Continents manuscrits.org*, n°2.
- BIASI de P. M., 2005, *Genèse des textes*, Armand Colin, Paris.

⁴³ Shrayner (1999).

⁴⁴ Manuel Rivas.

⁴⁵ « Quand je n'écris pas mes manuscrits, je pense à mes plans, et quand je ne pense pas à mes plans et ne fais pas de manuscrits, j'ai des épreuves à corriger. Voici ma vie. », H. de Balzac, *Lettre à Mme Hanska*, 14 novembre 1842. Voir *Epreuve corrigée de La Chine et les chinois*, sur le Facebook du Musée Balzac : <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.102140306479730.5054.100000512845116&type=3>.

⁴⁶ J'ai donné l'exemple de cette réécriture incessante dans Anokhina (2014).

- BOUCHET M., 2012, « Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, une propriété privée », *Revue de littérature comparée*, n° 342, 2, pp. 199-216.
- BOYD B., 1999, *Vladimir Nabokov : Les années américaines*, Gallimard, Paris.
- DMITRIEVA E., 2009, « Quelques aspects du bilinguisme dans les écrits et dans la correspondance de Pouchkine », in O. Anokhina, N. Vélikanova et alii (éds.), *Multilinguisme et genèses des textes*, Nauka, Moscou, pp. 62-81.
- DRAGUNOIU D., 2011, *Vladimir Nabokov and Poetics of Liberalism*, Northwestern University Press, Evanston/Illinois.
- GIAVERI M., 2012, « Entre le latin et l'italien, entre la philologie et la génétique : le Manuscrit Vatican Latin 3196 de Pétrarque », in O. Anokhina, *Multilinguisme et créativité littéraire*, pp. 41-54.
- GRAYSON J., 1977, *Nabokov translated. A comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press.
- GRUTMAN R., 1997, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides-CETUQ.
- GRUTMAN R., 2012, « Traduire l'hétérolinguisme », in M.-A. Montout (dir.), *Autour d'Olivier Senior : hétérolinguisme et traduction*, Presses de l'Université d'Angers, Angers, pp. 49-81.
- HAYES J. R. and FLOWER L. S., 1980, « Identifying the organization of writing processes », in L. W. Gregg & E. R. Steinberg (eds.), *Cognitive processes in writing*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale, pp. 3-30.
- KLOSTY BEAUJOUR E., 2012, « Devenir Nabokov », *Revue de littérature comparée*, n° 342, 2, pp. 139-154.
- LAURIN D., 1993, « Source sûre », interview de Nancy Huston, *Voir*, les 16-22 septembre.
- MACKEY W. F., 1976, *Bilinguisme et contact des langues*, Édition Klincksieck, Paris.
- NABOKOV, V., [1941] 1985, « L'art de la traduction », in *Littératures*, Robert Laffont, Paris, traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek.
- PAVLOU K., 2012, *La genèse du premier projet d'écriture des Libres Assiégés de Dionysios Solomos : une approche génétique*, Thèse de doctorat, Université de Paris IV.
- RIFFARD Cl., 2012, « Étude des manuscrits malgaches bilingues de J. J. Rabearivelo », in O. Anokhina (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Academia Bruylant/L'Harmattan, Louvain-la-Neuve, pp. 55-65.
- SCAMMEL M., 2007, « Translation is a bastard form. An interview with Michael Scammel » (interview par Y. Leving), *NOJ/HOЖ : Nabokov Online Journal*, vol.1.
- SHRAYER M., 1999, « After Rapture and Recapture: Transformations in the Drafts of Nabokov's Stories », *The Russian Review*, n° 58, pp. 548-564.
- SHRAYER M., 2001, « Vladimir Nabokov et son traducteur américain », *Tallinn*, Tartu University, n°23, pp. 157-165 (en russe).
- SHRAYER M., 2010, *Maxim D Shroyer on Nabokov*, published on June 13th, 2010 : <http://fivebooks.com/interviews/maxim-d-shroyer-on-nabokov>.
- SIMARD M., 2014, « Norme unilingue / Norme multilingue : revisiter le bilinguisme littéraire de l'écrivain franco-ontarien Patrice Desbiens », O. Anokhina, F. Davaille, H. Sanson (dir.), *Bien écrire / mal écrire : écrire en « périphérie » de la norme (écrivains plurilingues, écrivains « francophones »)*, continents manuscrits.org, n°2, 2014.
- TOMACHEVSKI B., 1928, *L'écrivain et le livre*, Priboï, Moscou-Leningrad (en russe).
- WEISSMANN D., 2012, « 'Trouver sa langue, trouver sa place' : Anne Weber et l'idéal d'une littérature de l'entre-deux », in R. Zschachlitz (dir.), *Enjeux et perspectives d'un canon culturel européen – Au-delà des canons culturels et littéraires nationaux ?*, L'Harmattan, Paris, pp. 143-160.

ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE REFERENTES CULTURALES EN LA TESTA PERDUTA DI DAMASCENO MONTEIRO DE ANTONIO TABUCCHI

Helena TANQUEIRO, Meritxell SORIA

Universitat Autònoma de Barcelona (Espane)

La autotraducción

Son relativamente recientes los estudios que se han hecho del campo de la autotraducción y además, los propios teóricos de la traducción, hasta hace pocos años, le han prestado escasa atención por considerarla más del ámbito del bilingüismo, que de la traductología. No obstante, Santoyo (2002: 27-32), apunta que contrariamente a lo que pueda parecer, la autotraducción tiene una larga tradición en el mundo literario. La figura del autor traductor de su propia obra ha estado presente desde hace siglos. Es por eso por lo que, a continuación, ofrecemos una breve pincelada histórica sobre este ámbito:

La primera autotraducción conocida se remonta al año 75 de nuestra era cuando el historiador judío Flavio Josefo traduce su propia obra del arameo, su lengua materna, al griego. Más tarde, en la Edad Media y, ya más adelante, en los siglos XVI y XVII, la práctica de la traducción se intensifica (cabe mencionar a Ramón Llull, que escribía sus obras en catalán, latín y árabe). En el caso precisamente de España, es muy común dicha práctica por tratarse de un país con diversas comunidades bilingües. De hecho, en Navarra y el País Vasco existen antecedentes que datan del siglo XVI. Ya en el siglo XX son de reconocido prestigio, entre otros, los vascos Bernardo Atxaga y Arantxa Urretabizkaia y los autotraductores gallegos Alfredo Conde y Manuel Rivas. Todos ellos, traducen su obra al castellano, lengua dominante. Pero donde mayor afluencia de autorreducciones hay en el ámbito español, según Santoyo, es en la combinación lingüística catalán-castellano. Entre ellos, cabe destacar a los escritores Carme Riera, quien recibió el Premio Ramón Llull de novela y el Anagrama de ensayo, Eduardo Mendoza y Antoni Marí, entre muchos otros.

La autotraducción en la reflexión traductológica

El término «autotraducción» hace referencia tanto el acto de traducir un autor su obra original a otro idioma como al resultado de esa tarea, al producto de la misma, la obra en sí autotraducida (Castillo, 2006: 80). La autotraducción *«is essentially free of external “noise” or secondary influences»* porque una misma persona lleva a cabo dos tareas (produce el texto original y su respectiva traducción) tareas que normalmente las realizan dos personas distintas (Tanqueiro, 2000: 56).

Según Anton Popovic, a mediados de los setenta, la autotraducción (se refiere a ésta como «*autotranslation*», «*self-translation*», y «*authorized translation*») no constituye una mera variante del original, sino su traducción. Propuso, asimismo, la primera definición de autotraducción: «*the translation of an original work into another language by the author himself*». Rainier Grutman define la autotraducción como el proceso por el cual un autor traduce sus propios escritos, o el producto que de ello resulta (1998). La definición de Francesc Parcerisas es muy parecida ya que describe la autotraducción como «el proceso por el cual un autor vierte su propia obra en otra lengua» y destaca, además, que «lo excepcional de este tipo de traducción» es la autoridad con la que cuentan los autotraductores en calidad de autores de la obra original. (2002: 13-14).

Normalmente, el autor desarrolla su obra dentro de la cultura a la que pertenecen sus lectores, una cultura común a ambos. Como es sabido, desde los años 80 del siglo pasado se observa un consenso entre los teóricos entorno a que es preferible hablar de «traducción intercultural» que de «traducción interlingual», lo que se plasmó también en el nomenclátor de la UNESCO en el que la traducción deja de «colgar» de las Ciencias Humanas para pasar a Ciencias Sociales. Así, podemos afirmar que en el caso de la traducción, la obra pasa a tener unos nuevos destinatarios de otra cultura distinta a la original. En este caso, el traductor deberá salvar la barrera cultural que se crea entre original y traducción y facilitar a sus destinatarios los datos necesarios para que los lectores reciban un mensaje idéntico al que recibe el destinatario original.

De acuerdo con nuestro análisis, en esta misma situación se encuentra el autor que narra una trama desarrollada en un ámbito cultural diferente al de sus lectores originales como es el caso de Antonio Tabucchi al escribir la obra *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. La obra se enmarca en la cultura portuguesa, por lo tanto, sus lectores naturales serían los portugueses, pero en este caso, la obra se escribe originalmente en italiano para lectores italianos. En apartados siguientes se analizará como Antonio Tabucchi utiliza estrategias y procedimientos traductológicos para ayudar a sus lectores a entender referentes específicos de la cultura portuguesa.

El autotraductor, un traductor privilegiado

Una de las razones más importantes por las que muchos escritores renuncian a autotraducirse como es el caso, por ejemplo, de Quim Monzó, escritor catalán, o deciden optar por autotraducirse bajo un seudónimo como Milan Kundera en alguna de sus autotraducciones al francés, es la de no querer perder su condición privilegiada de autor. En nuestro estudio, nos centramos en el autor que sí que acepta este reto, el desafío de autotraducirse.

Nuestra reflexión se centra en tratar a los autotraductores como traductores privilegiados (Tanqueiro 1999: 39-48) debido a las siguientes condiciones en las que llevan a cabo dicha práctica:

- Se encuentran en una situación privilegiada porque tienen un conocimiento del proceso de creación de la obra.
- Tienen acceso a la «verdadera intención» del autor, creador del texto original, en el momento que empiezan a traducir.
- Tienen mayor seguridad en el momento de reconstruir el universo lingüístico ya que no están condicionados por la lengua de origen.
- Dada su calidad de autor, conocen la importancia o no de los elementos que aparecen en su obra y deciden si se mantienen «pegados» al texto original o cuando quieren alejarse de él.
- Se pueden mantener invisibles (en el sentido positivo del concepto).
- Hay una distancia cero en términos de subjetividad entre autor y traductor.

- Poseen una autoridad incuestionable relativa a su traducción porque, por su condición de autor y de lector modelo no malinterpretarán su propia obra.
- Su bilingüismo y biculturalismo esenciales anulan las dificultades de comprensión/expresión que pueden influir en un traductor convencional.

Según el grupo de investigación AUTOTRAD, el producto final siempre es una traducción. Lo que queremos destacar es que en el campo de la autotraducción los riesgos que se corren en cuanto a los factores que influyen en la práctica traductora se reducen notablemente y ayudan a que el resultado no se vea perjudicado. Es por eso por lo que queremos subrayar que el autor que se autotraduce, en su función de traducir, no es más que un traductor, sólo que en una situación privilegiada.

Un caso *sui generis* de autotraducción: la autotraducción *in mente*

A partir de 2002, el grupo de investigación AUTOTRAD, del Departamento de Traducción y de Interpretación de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) empieza a abordar un tipo *sui generis* de autotraducción designado autotraducción mental o *in mente* para diferenciarla de la autotraducción material, la que se materializa en una publicación y que es resultado de la traducción hecha por el mismo autor del texto original a otra lengua.

Helena Tanqueiro afirma que las autotraducciones *in mente* no se detectan fácilmente por el hecho de tratarse de un proceso de traducción que se realiza dentro de la propia obra original. En este sentido, se debe llevar a cabo un análisis profundo de una obra literaria que en nuestro caso ha sido *La testa perduta di Damasceno Monteiro* de Antonio Tabucchi, obra que presenta una determinada peculiaridad, tal como explica la autora en uno de sus últimos artículos (Tanqueiro, 2011: 245): la trama se encuentra ambientada en una lengua y cultura diferente a la de la lengua y cultura que el autor elige para escribirla y publicarla, por lo tanto, diferente también a la lengua y cultura de los lectores a los que la obra va dirigida.

Este tipo de autotraducción extrema es un proceso opaco e invisible que el autor no plasma en una traducción materializada, sino que se trata de un proceso mental simultáneo al de la escritura de la obra original.

De acuerdo con las afirmaciones de Tanqueiro, pionera en la investigación de este particular tipo de autotraducción, se deben tener en cuenta estos casos de autotraducción *in mente* dadas las consecuencias que tienen este tipo de traducciones en otras lenguas, como queremos demostrar con nuestro artículo. En estos casos, en general, muchas de las cuestiones relativas a las marcas culturales ya están solucionadas por el mismo autor en el original y dichas técnicas aplicadas por este autor, pueden servir de pauta para los traductores a las otras lenguas.

Entorno a la novela de A. Tabucchi: *La testa perduta di Damasceno Monteiro*

Como ya hemos indicado anteriormente, Antonio Tabucchi escribe su novela *La testa perduta di Damasceno Monteiro* en italiano, su lengua materna, sobre la cultura portuguesa dirigida a sus lectores italianos. Se trata, por lo tanto, de una obra que refleja otra cultura diferente a la del autor y a la de sus lectores aunque próxima a la de la lengua original. Esta situación implica que el autor lleve a cabo procesos mentales (conscientes o inconscientes) diferentes a los de los autores cuya obra se enmarca dentro de la cultura que comparte con sus lectores originales.

La idea de escribir esta novela nace de una noticia real que provocó la alarma social entre la sociedad portuguesa al coincidir con otros casos de brutalidad y crímenes policiales: «*la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della Guarda Nacional Republicana di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un paco pubblico, decapitato e con Segni di sevizie*».

El protagonista es Firmino, un periodista de 27 años que recibe el encargo del periódico de Lisboa en el que trabaja, «*O Acontecimento*», de viajar como enviado especial para escribir sobre el crimen que conmociona a la opinión pública portuguesa, el caso de Damasceno Monteiro. A Firmino, Oporto le evoca a su infancia y ahora vuelve a esta ciudad para informar sobre el misterio del asesinato y decapitación de un hombre y para escribir crónicas sensacionalistas para su periódico lisboeta. La trama le lleva a conocer a don Fernando Diogo María de Jesús de Mello Sequeira, un culto abogado que guía al reportero en sus investigaciones y que se encarga de los casos de los ciudadanos socialmente más desfavorecidos. Las conversaciones que mantienen periodista y abogado recuerdan a los diálogos entre Pereira y Monteiro Rossi en la novela *Sostiene Pereira*, también escrita por Tabucchi, sobre la cultura portuguesa.

En síntesis, la novela está ambientada en el Portugal de los años noventa, degradado tras la dictadura salazarista de los años 30 y a pesar de los cambios favorecidos por la revolución del 25 de abril de 1974 se trata de una obra política que deriva a una reflexión sobre la injusticia, la tortura y los derechos de los ciudadanos.

La traducción al portugués: *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*

Para llevar a cabo este análisis traductológico hemos escogido la traducción al portugués realizada por la traductora Thereza de Lancastre. Tal y como hemos mencionado anteriormente, la obra original se enmarca en la cultura portuguesa, y por lo tanto, la traducción en portugués, en este contexto, nos servirá, por un lado, como obra original cuyos destinatarios naturales serían los lectores portugueses, y por el otro, desarrollará el papel de «experto» al que recurriremos para extraer la información necesaria y relativa a las cuestiones culturales que aparecen en la obra.

En cuanto a los aspectos relativos a las técnicas utilizadas en el proceso de traducción, se pretende observar si, en este contexto, la traductora neutraliza las estrategias y procedimientos de traducción en los referentes culturales que aplicó el autor al presentar dicha obra a sus lectores italianos y, de este modo, evita una «sobretraducción», ya que en este contexto en concreto, la traducción portuguesa funciona como original.

La traducción al español: *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*

Carlos Gumpert y Xavier González Rovira fueron los encargados, una vez más, de traducir esta obra. Cabe destacar que son, formalmente, los traductores de Tabucchi del italiano al español pero que han llevado a cabo traducciones como la de “*Requiem: uma alucinação*», en la que el autor escribe en lengua portuguesa (caso único durante su carrera de escritor ya que sus otras obras están escritas en su lengua materna, el italiano) para lectores portugueses sobre la cultura portuguesa. Se trata de una obra que, a pesar de haber sido escrita por un autor extranjero está creada como si el autor fuera portugués y como si se estuviera escribiendo para lectores portugueses.

Como apunte importante, destacar que Helena Tanqueiro (2002) en su tesis demuestra que los referidos traductores de Antonio Tabucchi al español, cuando se trata de traducir obras localizadas en la cultura portuguesa, como *Sostiene Pereira*, siguen las estrategias que utiliza Tabucchi en su «autotraducción *in mente*» de los referentes culturales, utilizadas directamente en su original italiano. En cambio, en el caso de la única obra que Antonio Tabucchi escribió directamente en portugués, *Requiem*, se puede apreciar que los traductores no logran tratar del mismo modo las diferentes referencias culturales relativas, por ejemplo, las formas de tratamiento, topónimos, gastronomía, entre otros. Tanqueiro explica que no se puede considerar que sea por desconocimiento de la cultura y lengua portuguesas dado que asumen, en su calidad de traductores, la responsabilidad de traducir la obra por lo que, concluye, realizan las opciones correctas solamente cuando siguen la propia autotraducción llevada a

cabo, en el original, por el autor, es decir, cuando toman como modelo los recursos del autor para presentar los referentes de la cultura portuguesa a sus lectores italianos. En ese caso, apoyándose en el análisis contrastivo entre las traducciones de ambas obras, Tanqueiro constata que resuelven adecuadamente este tipo de problemas de carácter cultural. A menudo, ni se les plantea dichos problemas porque ya que se los encuentran solucionados por el autor en el original.

Así, en el caso de la traducción al español, se pretende observar si los traductores optan por seguir los procedimientos del autor, es decir, si los traductores españoles toman la «autotraducción *in mente*» como modelo para su traducción de los referentes culturales.

Análisis de « segmentos ricos »

Este análisis parte de los ejemplos extraídos de la referida novela de Antonio Tabucchi, los que hemos seleccionado como «*rich points*», de acuerdo con el concepto que Christiane Nord ha definido para la traducción (Nord, 1997: 25).

Partiendo de los ejemplos en italiano, estos se comparan con las traducciones al portugués y al español para demostrar que, en primer lugar, el «autotraductor» Antonio Tabucchi asume el papel de traductor en el texto original; en segundo lugar, observar si en el caso de la traducción al portugués, la traductora sigue un proceso traductor inverso al traducir las marcas de la cultura portuguesa por el hecho de estar traduciendo para lectores portugueses; y, en tercer lugar, comparar el original y la traducción al portugués con la traducción al español para verificar si los traductores al español siguen las propuestas de Tabucchi y encuentran ya resueltos muchos de los problemas de traducción que plantean los referentes culturales de la obra original.

Ejemplo 1: Firmino se encarga de redactar los artículos sensacionalistas sobre la muerte de Damasceno Monteiro para el periódico en el que trabaja, *O Acontecimento*:

Italiano: «Lo scenario di questa triste, misteriosa e, aggiungeremmo, truculenta storia, è la ridente e operosa città di Oporto. Proprio così: la nostra portoghesissima Oporto, dolce città accarezzata da docili colline e solcata dal placido Douro.» (p. 89)

Portugués: «O cenário desta triste, tenebrosa e, acrescentaríamos, truculenta história, é a risonha e laboriosa cidade do Porto. Nem mais: a nossa portuguesíssima Cidade Invicta, acariciada por doces colinas e sulcada pelo plácido Douro.» (p. 95)

Español: «El escenario de esta triste, misteriosa y, podríamos añadir, truculenta historia es la alegre y laboriosa ciudad de Oporto. Efectivamente: nuestra portuguesísima Oporto, la pintoresca ciudad acariciada por suaves colinas y surcada por el plácido Duero.» (p. 67)

Oporto suele recibir el nombre de «*La muy noble, siempre fiel e invencible ciudad de Oporto*». Normalmente se suele acortar a simplemente «*La ciudad invicta*», título que se ganó al oponer resistencia a las tropas de Napoleón durante la guerra.

En este caso, tal y como podemos observar en el texto original y en la traducción española, que sigue la técnica adoptada por el autor-traductor, se opta por el nombre de la ciudad «Oporto» omitiendo cualquier referencia histórica del referente que no pueda ser entendible por los lectores italianos y españoles.

La traducción portuguesa, en cambio, al estar enmarcada en la cultura original, la referencia de *Cidade Invicta* para identificar la ciudad de Oporto es conocida por los lectores portugueses y, por lo tanto, funciona totalmente en este contexto.

Ejemplo 2: En este fragmento, Firmino ha fotografiado la cabeza decapitada de Damasceno Monteiro y ha mandado las fotografías al director del periódico lisboeta donde trabaja para que monte el reportaje que va a ser publicado al día siguiente. El director le comenta a Firmino la distribución de las fotografías en el artículo:

Italiano: «In prima pagina la fotografia del volto preso di fronte, rispose il direttore, nelle due pagine interne il profilo destro e il profilo sinistro, e nell'ultima pagina una fotografia classica di Oporto col Douro e il ponte di ferro, naturalmente a colori.» (p. 81)

Portugués: «Na primeira página a fotografia do rosto visto de frente, respondeu o director, nas páginas centrais o perfil direito e o perfil esquerdo, e na última página uma fotografia clássica do Porto com a ponte D.Luís, evidentemente a cores.» (p. 85)

Español: «En la portada, la fotografía del rostro tomada de frente —respondió el director—, en las dos páginas interiores el perfil derecho y el perfil izquierdo, y en la última página una fotografía típica de Oporto, con el Duero y el puente de hierro, naturalmente a todo color.» (p. 61)

El *Ponte D. Luís*, es un puente de la ciudad de Oporto, inaugurado en 1886 y considerado uno de los lugares emblemáticos de la ciudad.

En cuanto al análisis traductológico, en el caso del italiano, el autor lleva a cabo un proceso de autotraducción mental simultáneo al de la creación de la obra en el que opta por utilizar la técnica de traducción de la generalización para evocar una imagen mental del lugar. Es del todo probable, que en este caso, los lectores italianos conozcan ese referente por la gran característica del puente, el gran arco de hierro que posee y no por su nombre propio, *Ponte D. Luís*.

Los traductores españoles, tal y como aparece en el ejemplo, optan por seguir la estrategia utilizada por el autor-traductor ya que el lector español, ante esta marca cultural, se comporta de igual modo que el lector italiano; ambos son los destinatarios del texto de llegada y existe casi la misma distancia cultural del portugués tanto para unos como para los otros.

En el caso de la traducción portuguesa, la traductora utiliza un procedimiento inverso; utiliza la especificación para citar el nombre que se le da al puente (*Ponte D. Luis*) ya que los lectores portugueses funcionan, para nuestro análisis, como los destinatarios originales del texto.

Cabe destacar que este referente cultural, así como otros topónimos de la novela, funciona también como forma de caracterización indirecta del personaje. Firmino es lisboeta pero asume el papel de un desconocedor de la ciudad de Oporto. Este aspecto, afecta a la designación de los lugares, ya que, dependiendo del lugar de origen, para una misma realidad, se utilizan designaciones distintas. Esto es lo que ocurre con un otro referente cultural, el rastrillo de Oporto. Tanto en el texto original como en la traducción española, se hace referencia a un «mercado de antigüedades» pero en Portugal este tipo de rastrillos tienen nombres según la ciudad en la que se ubica este tipo de mercado popular. En Lisboa, se denomina *feira da ladra* y en Oporto, correspondería al término *feira da vandoma*. En un primer momento, se llegó a la conclusión de que la traductora portuguesa no había respetado la designación que se le daba a este tipo de mercado en Oporto. Más adelante, al analizar, con más profundidad, el contexto, rectificamos y nos dimos cuenta de que se trataba de un monólogo interno del protagonista y que la traductora portuguesa había optado, de manera acertada, por utilizar el término que se utiliza en Lisboa ya que el personaje es lisboeta e identifica la realidad de Oporto mediante la designación propia de dichos lugares en Lisboa.

Ejemplo 3: Firmino llega a Oporto para investigar el asesinato de Damasceno Monteiro y decide dar un paseo y recorrer la ciudad:

Italiano: «Aveva la sua guida con sé e pensò di andare alla scoperta della città, per esempio i mercati, le zone popolari che non conosceva. Scendendo per le viuzze della città bassa cominciò a trovare un'animazione che non sospettava.» (p. 82)

Portugués: «Tinha a guia consigo e pensou ir à descoberta da cidade, os mercados por exemplo, os bairros populares que não conhecia. Ao descer pelas ruelas íngremes da Baixa foi encontrando uma animação de que não suspeitava.» (p. 86)

Español: «Tenía su guía consigo y pensó en ir a descubrir la ciudad, los mercados, por ejemplo, las zonas populares que no conocía. Bajando por los callejones empinados de la ciudad baja comenzó a encontrar una animación que no sospechaba.» (p. 62)

En Portugal, y más concretamente en Lisboa, Oporto y Coimbra, la «*Baixa*» es el centro financiero y comercial de la ciudad y una gran zona de animación durante todo el día.

Si observamos el ejemplo, podemos darnos cuenta, por el contexto en el que se enmarca este referente cultural, que efectivamente se refiere a la «*Baixa*» portuguesa. En este caso, Antonio Tabucchi, gran conocedor de la cultura portuguesa, debería haber optado por referirse al concepto de «centro de la ciudad» y no al de «parte baja de la ciudad».

Si rescatamos un ejemplo de este mismo referente en la obra de *Sostiene Pereira* que comenta Tanqueiro en su tesis doctoral, podemos observar que, efectivamente, Tabucchi lleva a cabo un proceso de «autotraducción mental» y que a pesar de no utilizar el término original «*Baixa*», ya que, probablemente, los lectores italianos no entenderían este concepto, utiliza una solución pragmática (*in città*) para que los lectores italianos perciban lo que realmente interesa, que el personaje quiere tener el encuentro en el centro de la ciudad y no en la redacción del periódico. A continuación, podemos ver dicho ejemplo:

Italiano: «...Pereira ebbe la precauzione de dirgli che in redazione no, per ora era meglio di no, magari si trovavano fuori, in città e che era meglio darsi un appuntamento.» (p. 10)

Portugués: «... mas Pereira, prudentemente disse-lhe que na redação não, para já era melhor que não, podiam talvez encontrar-se fora, na Baixa, e que era melhor marcar um encontro.» (p. 12)

Después de observar el mismo referente en dos obras distintas del mismo autor, podemos llegar a la conclusión que Tabucchi, en el caso de *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, no realiza un proceso de autotraducción in mente adecuado para este contexto ya que no utiliza un referente correcto para el concepto al que quiere hacer referencia.

En el caso de la traducción al español, los traductores copian la opción elegida por el autor y cometen el mismo error; el referente no es el adecuado en este contexto.

En la traducción al portugués, la traductora es consciente de que su traducción se enmarca en el contexto original y es por eso por lo que traduce automáticamente este concepto por el referente portugués de una forma adecuada.

Ejemplo 4: Firmino se dirige al periódico en el que trabaja y hace una descripción del trayecto que realiza hasta llegar a la redacción. Durante el camino, explica todo lo que encuentra a su paso y explica el ambiente que se vive en la ciudad un año antes de que dé comienzo la Exposición Internacional de Lisboa de 1998:

Italiano: «Firmino sapeva che bisognava avere pazienza con quei lavori del municipio che prometteva una città pulita e ordinata e che si dava da fare per l'Esposizione Internazionale della città. Sarebbe stato un avvenimento mondiale, annunciavano i cartelloni pubblicitari disseminati nei punti nevralgici del traffico, uno di quegli avvenimenti che avrebbero elevato Lisbona a città del futuro.» (p. 21)

Portugués: «Firmino habituara-se a ter paciência com aquelas obras da Câmara, que prometia uma cidade limpa e organizada, e que queria tudo pronto para a Expo. Ia ser um acontecimento

mundial, anunciavam os painéis publicitários colocados nos pontos nevralgicos do tráfico, um daqueles acontecimentos que iam promover Lisboa a cidade do futuro». (p. 21)

Español: «Firmino sabía que había que tener paciencia con aquellas obras del ayuntamiento, que prometía una ciudad limpia y ordenada y se afanaba para la Exposición Internacional de la ciudad. Iba a ser un acontecimiento mundial, anunciaban los carteles publicitarios esparcidos por los puntos neurálgicos de la circulación, uno de esos acontecimientos que convertirían a Lisboa en una ciudad del futuro». (p. 18)

La Expo '98, o Exposición Internacional de 1998, cuyo tema fue «Los océanos: un patrimonio para el futuro», se realizó en Lisboa, del 22 de mayo al 30 de septiembre de 1998 y *La testa perduda di Damasceno Monteiro* se publicó el año 1997, un año antes del comienzo de dicha exposición en el que la ciudad estaba inmersa en los preparativos para este grande acontecimiento.

En la traducción al portugués, la traductora opta por designar dicho referente cultural mediante una denominación informal «*Expo*» conocida por todos los destinatarios portugueses. En este caso, la traductora aplica una técnica de reducción de dicho referente para que los destinatarios portugueses, al fin y al cabo, destinatarios originales en este contexto literario, identifiquen dicho referente de una forma natural.

En el caso del texto original en italiano y en la traducción al español «*Esposizione Internazionale della città* y Exposición Internacional de la ciudad» respectivamente, tanto el autor, que lleva a cabo un proceso traductor mental, como los traductores españoles, optan por referirse a dicha marca cultural mediante una ampliación del término ya que los destinatarios no tienen porque poseer conocimiento enciclopédico sobre dicho acontecimiento. Cabe destacar, que a pesar de tratarse de culturas próximas, tanto el autor como los traductores, optan por salvar cualquier matiz cultural para que el texto sea totalmente transparente y entendible para los receptores que no conocen la realidad ni la actualidad portuguesa.

Ejemplo 5: Firmino recuerda con horror las cenas navideñas de su infancia en compañía de su familia, en las que se comía una sopa que le provocaba arcadas y ganas de vomitar:

Italiano: «E la cena di Natale. Un incubo. Per cominciare l'inevitabile minestra di cavolo verde servita nelle scodelle di Canton che erano l'orgoglio della zia Pitù, e della bontà della quale la mamma cercava di convincerlo anche se gli provocava conati di vomito.» (p. 31)

Portugués: «E a ceia de Natal. Um pesadelo. Para começar, o inevitável caldo verde, servido nas preciosas tijelas de Cantão da tia Pitù, uma delícia no dizer da Mãe mas que a ele lhe provocava vômitos.» (p. 31)

Español: «Y la cena de Nochebuena. Una pesadilla. Para empezar, la inevitable sopa de col verde servida en los platos soperos de Cantón que era el orgullo de la tía Pitù, y de cuya bondad su madre intentaba convencerlo aunque le provocara arcadas.» (p. 25)

El *caldo verde* es uno de los platos más típicos de Portugal. Esta receta lusa se prepara con un tipo de col verde que se cultiva sólo en Portugal y que le da el color verde característico, con patatas, un poco de ajo y aceite de oliva.

Antonio Tabucchi, gran conocedor de la gastronomía portuguesa, lleva a cabo un proceso de autotraducción mental para salvar la carga cultural de este referente gastronómico. El autotraductor sabe que se trata de un plato típico portugués y que los lectores italianos probablemente no conozcan la receta en sí. Es por eso por lo que opta por utilizar la técnica de la descripción y, de este modo, en lugar de utilizar el término específico referente a la cultura original, explica el plato gastronómico mediante el ingrediente básico, la col verde.

Ejemplo 6: Firmino, durante su estancia en Oporto, se hospeda en la pensión de Dona Rosa. En este fragmento se hace referencia al menú del día en dicha pensión:

Italiano: «Il piatto di Dona Rosa quel giorno erano *rojões* alla moda del Minho. Forse non era un piatto che si addiceva propriamente al caldo di Oporto, ma Firminio ne andava matto, tocchetti di filetto di maiale cotti in padella e accompagnati da patate rosolate.» p. 59)

Portugués: «Na pensão da Dona Rosa o prato do dia eram *rojões* à moda do Minho.» (p. 63)

Español: «El plato de Dona Rosa para aquel día eran *rojões* al estilo del Miño. Tal vez no fuera el plato más adecuado precisamente para el calor de Oporto, pero a Firmino le volvía loco, taquitos de salomillo de cerdo fritos en la sartén y acompañados de patatas rehogadas.» (p. 46)

Los *rojões à moda do Minho* es uno de los platos más populares del norte de Portugal. Este plato se elabora con la carne de cerdo cortada en taquitos (los *rojões*), sazonados y aderezados con ajo, sal, pimienta, vino y hojas de laurel.

Los traductores españoles, siguiendo la decisión tomada por Tabucchi, optan por utilizar la paráfrasis para hacer una explicación en el texto del referente cultural para que los destinatarios entiendan, con amplitud, su significado.

En el caso de la traducción en portugués, en cambio, no hay necesidad de explicar el referente gastronómico porque sus destinatarios, al ser los lectores portugueses, perciben perfectamente de qué plato se trata sin tener que utilizar una explicación dentro del texto. En este caso, la traductora opta por omitir esta explicación y citar, tan sólo, el nombre original de la comida.

Ejemplo 7: Firminio pasea por Oporto y encuentra una parada de libros usados y se para a hojear algunos libros sobre periódicos y anuncios publicitarios:

Italiano: «La pagina seguente era dedicata a un giornale che si chiamava *O Periódico dos Pobres* e sul quale apparivano gratuitamente gli annunci dei trippai, in quanto considerati di pubblica utilità.» (p. 83)

Portugués: «A página seguinte era dedicada a um jornal chamado *O Periódico dos Pobres*, onde os anúncios dos tripeiros eram publicados gratuitamente por serem considerados de utilidade pública.» (p. 87)

Español: «La página siguiente estaba dedicada a un periódico que se llamaba *O Periódico dos Pobres* y en los que aparecían los anuncios de las casquerías, puesto que estaban consideradas de utilidad pública.» (p. 63)

Como apunte relevante, cabe destacar que a los habitantes de Oporto se les llama *tripeiros* en Portugal, precisamente por la costumbre de comer *tripas à moda do Porto* (callos a la moda de Oporto).

En primer lugar, nos fijaremos en el texto en portugués para poder referirnos al original italiano y a la traducción en español. La obra se sitúa en la ciudad de Oporto y los portugueses, en general, conocen perfectamente qué nombre reciben los habitantes de dicha ciudad. En este caso, la traductora, consciente de que escribe para los receptores portugueses, utiliza el gentilicio conocido por los lectores (*tripeiros*).

En segundo lugar, vamos a analizar la denominación elegida por el autor, *trippai*. En Italia, y más concretamente, en Florencia, existe un plato típico que tiene como ingrediente principal la tripa. Se trata de la *trippa all fiorentina* (Callos a la florentina). Teniendo en cuenta que en Italia también tienen un plato gastronómico típico con el mismo ingrediente, la tripa, que en Oporto, podemos observar que Tabucchi elige realizar una equivalencia dinámica y reemplazar un término sociocultural de la lengua original por otro aproximado propio de la realidad de la lengua meta para asegurar que los lectores comprendan el referente.

En el caso de la traducción al español, los traductores eligen recrear la opción elegida por el autor e utilizan un término no adecuado para este concepto, «casquerías».

Ejemplo 8: Firmino decide investigar el asesinato de Damasceno Monteiro en la empresa de importación y exportación de mármol en la que trabajaba el chico. En este fragmento, el periodista intenta sonsacar información del jefe de la empresa sobre el empleado encargado de la contabilidad:

Italiano: Era un impiegato comunale, disse il vecchietto con enorme soddisfazione, lavorava all'ufficio economato, questo significa avere fiuto, certo ha dovuto fare la sua gavetta politica, perché è lógico, senza la política in questo paese non si arriba a niente, si mise a gestire la campagna elettorale de'Il aspirante sindaco della sua cittadina, [...]» (p. 65)

Portugués: «Era um empregado da Junta de Freguesia, disse o velhote com enorme satisfação, trabalhava na tesouraria, isto quer dizer ter faro, claro que teve de fazer o seu tirocinio político, porque é evidente que sem a política neste país não chegava a lado nenhum, chefiou a campanha eleitoral do candidato à presidência da Junta lá da terra dele, [...]» (p. 69-70)

Español: «Era un empleado municipal —dijo el viejecillo— con enorme satisfacción, trabajaba en las oficinas del economato, eso es lo que significa tener olfato, claro que tuvo que pagar su peaje en la política, porque es lógico, en este país no se llega a ninguna parte sin la política, se puso a organizar la campaña electoral del aspirante a alcalde de su localidad, [...]» (p. 52)

En Italia y en España, el término *comune o municipio*, respectivamente, hace referencia a la unidad administrativa básica de las provincias y las regiones, es la responsable de gran parte de las tareas civiles y están a cargo de un alcalde (*sindaco*, en italiano) electo popularmente. Las *freguesias* portuguesas son las representantes civiles de las antiguas parroquias católicas que surgieron de las unidades eclesiásticas medievales. La *junta de freguesia* es, pues, el órgano ejecutivo de las *freguesias*. Las *juntas de freguesia* son elegidas por los miembros de las respectivas asambleas de *freguesia*, a excepción del presidente, (el primer candidato de la lista más votada es automáticamente nombrado *Presidente da Junta de Freguesia*). La *Asamblea de Freguesia* es un órgano elegido directamente por los ciudadanos censados en el territorio de la *freguesia*.

Cabe destacar, que el problema que plantea este referente cultural es debido a la diferencia en la división administrativa que posee cada cultura y que, en esta ocasión, el italiano y el español sí que coinciden conceptualmente, pero en el caso del portugués, se parte de conceptos distintos. Así, si observamos el término elegido por el autor en la obra original en italiano (*impiegato comunale*), podemos constatar que Tabucchi, gran conocedor de la lengua y de la cultura portuguesas, lleva a cabo un proceso de traducción mental ya que, a pesar de que la obra esté enmarcada en la cultura lusófona, es consciente de que si escoge el término original portugués puede que los lectores italianos desconozcan la división administrativa de Portugal y este hecho derive a un problema de comprensión. Es por eso por lo que escoge salvar esta barrera cultural mediante un equivalente cultural aproximado propio de la realidad de la lengua meta para asegurar la comprensión inmediata del enunciado.

En segundo lugar, en el caso de la traducción en español, los traductores ya ven resuelto por parte de Tabucchi el problema traductológico que plantea dicho término, y por lo tanto, eligen una designación acertada, fiel al texto original y que coincide semánticamente con el texto italiano.

Finalmente, en el caso de la traducción al portugués, la traductora identifica correctamente que este concepto no existe en la cultura original, la portuguesa, y por lo tanto utiliza el término genuino para que sea comprensible para los lectores portugueses. La traductora es consciente de que la denominación de «*Junta de Freguesia*» no coincide conceptualmente con el término «*comunale*» ya que el referente portugués designa una división administrativa más

pequeña que la de «municipio» pero escoge la equivalencia correcta dado que este contexto, en concreto, se refiere de hecho, a la división administrativa portuguesa.

Conclusiones

La temática, dentro del ámbito de la traducción literaria, elegida para enmarcar este artículo fue el campo de las traducciones realizadas por «traductores privilegiados», las autotraducciones, y más específicamente de la autotraducción *in mente* ya que a pesar de ser una temática relativamente nueva y poco estudiada, consideramos que representa un modelo muy importante a la hora de investigar sobre el proceso traductor.

Además, es importante subrayar que dicho estudio se ha acotado y se ha planteado desde la problemática que conlleva la traducción de los referentes de índole cultural.

Después de llevar a cabo el análisis comparativo entre la obra original «*La testa perduta di Damasceno Monteiro*» de Antonio Tabucchi y sus respectivas traducciones al portugués y al español podemos observar que:

1. Contrariamente a lo que es más habitual, el autor Antonio Tabucchi sitúa la trama de esta obra en una cultura diferente a la de los lectores del texto original aunque la domina como si fuera su cultura propia por ser bilingüe y bicultural (italiano-portugués). De este modo, se observa que el autor, en este contexto, asume el papel de traductor de referentes culturales en la obra original, o sea, asume, en la escritura del original, una doble función de autor, ya que es el creador de dicha obra, y de traductor, un proceso que lleva a cabo mentalmente («autotraducción mental») para salvar las barreras culturales que existen entre la cultura de la obra y los lectores que no comparten esta realidad.
2. La traductora portuguesa es consciente de que traduce para los lectores portugueses, lectores originales en este contexto, y, en este sentido, realiza procedimientos inversos (reducción) relativamente al tratamiento de las marcas culturales y utiliza designaciones originales.
3. En el caso de los traductores españoles, constatamos que muchos de los problemas de traducción que plantea la obra original en cuanto a referentes culturales, dado que el autor-traductor ya las ha solucionado en el original, no hacen sino que seguir el modelo de autotraducción mental de Antonio Tabucchi para llevar a cabo su traducción.

De este modo, llegamos a las siguientes conclusiones sobre este *case study* que esperamos puedan ser ampliadas con otras investigaciones similares con vista a comprobar nuestros puntos de partida cuyo potencial teórico creemos haber podido ejemplificar :

- Durante la escritura de la obra, el autor resuelve las barreras culturales para que el lector original (lector italiano) entienda el mensaje. En este caso, durante el proceso de creación se desarrolla un proceso paralelo: la autotraducción *in mente* (en el propio original).
- El traductor portugués realiza un proceso inverso al que realizó el autor al presentar la obra a sus lectores italianos.
- El traductor español toma la «autotraducción *in mente*» como modelo para su traducción.

Bibliografía

DASILVA, X. M., TANQUEIRO, H, 2011, «Sobre la autotraducción de referentes culturales en el texto original: la autotraducción explícita y la autotraducción *in mente*», *in Aproximaciones a la autotraducción*. Vigo: Academia del Hispano, 2011, pp. 245-259.

- GRUTMAN, R., 1998, «Auto-translation», en *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres y Nueva York: Mona Baker.
- HURTADO ALBIR, A., 2001, *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- MAYORAL, A., 1996, «La traducción de referencias culturales», *Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Granada* (Granada), *Sendebarr*, 10/11, pp. 67-88.
- NORD, C., 1997, *Translating as a purposeful activity: Functionalist approaches explained*. St Jerome, Manchester.
- PARCERISAS, F., 2002, «Sobre la autotraducción», *Quimera: la autotraducción*, 210, 1, pp.13-14.
- POPOVIC, A., 1976, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton, Department of Comparative Literature, The University of Alberta, p. 19.
- SANTOYO, J. C., 2005, «Autotraducciones: Una perspectiva histórica», *Meta: Translators' Journal*, vol. 50, n° 3, pp. 858-867.
- TABUCCHI, A., 1997, *A Cabeça Perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de Thereza de Lancastre. Lisboa: Quetzal Editores.
- TABUCCHI, A., 1997, *A testa perduta di Damasceno Monteiro*. Milán: Feltrinelli.
- TABUCCHI, A., 2002, *La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*. Traducción de Carlos Gumpert y Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama.
- TANQUEIRO, H., 2002, *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo*. Universitat Autònoma de Barcelona (Tesis de doctorado).
- TANQUEIRO H., 1999, «Un traductor privilegiado: el autotraductor», *Quaderns. Revista de traducció*, 3, pp. 39-48.

S'AUTOTRADUIRE EN TRADUISANT LES MOTS : LA VIE ENTRE DEUX LANGUES DE DOLORES PRATO

Chiara Montini

ITEM, UMR 8132 CNRS/ENS

Vivre signifie trouver asile dans une langue. (Gadamer, 1991)

Traduire (transférer) : moins changer de langue que changer sa langue et, en elle, retrouver l'étranger du langage. En émigrant, permettre enfin la migration des mots.

Toutes les langues sont étrangères. Toutes volent d'un monde à un autre. (Pontalis, 1988 : 262)

Entre la langue « maternelle » et la langue « étrangère »¹

Toute personne ayant comme langue maternelle une langue minoritaire est un exilé. Toute personne parlant une langue autre que celle du milieu où elle vit est étrangère. Vivre dans une langue « autre » signifie vivre en territoire étranger. Exilés, réfugiés, expatriés sont confrontés à cette étrangeté. Mais il y a des territoires, comme les anciennes colonies, les zones frontalières et encore l'Italie, d'où il n'est pas nécessaire de s'éloigner pour vivre entre deux langues et pour se sentir en exil dans la sienne. Lacan souligne l'étrangeté de tout langage. La psychanalyse nous apprend que c'est dans la langue maternelle (quand il y en a une) qu'il est possible de représenter son « domicile subjectif », le *Heim* d'après Freud,² tandis que l'idiome étranger rendrait l'immigré *Heimloss*, car :

¹ Je me sers encore de définition « traditionnelle » de langue « maternelle » et « étrangère », non sans réserves. Je pense qu'aujourd'hui il faudrait remettre en question ces deux notions, mais je n'irai pas plus loin ici.

² « (...) l'échec répété de la demande et de tout ce qui s'ensuit de l'affaiblissement du désir constitue un *topos*, un lieu, une matrice symbolique dans la langue, *topos* maternel plus ou moins associé au Nom-du-Père, et ce *topos*, Freud l'a nommé le *Heim*, le domicile subjectif » (Hiltenbrand, 2011). Gérard Amiel (2011 : 99-100), reprend le sujet et le développe : « ... la langue maternelle où s'articule la prohibition demeure donc la langue où l'objet fait défaut nous dirait Freud, la langue où la lettre s'avère en instance, en attente, en souffrance ainsi que l'articule Lacan. Et quel est l'effet repérable quand, dans une langue donnée, la lettre fait radicalement défaut ? La conséquence clinique immédiatement identifiable concerne la question du domicile, c'est-à-dire octroie l'appréhension, telle une évidence d'habiter cette langue en tant que *Heim*. Avec cette langue-là, inutile de continuer à être livré aux diverses tribulations, à l'errance, vous savez que vous avez enfin un chez vous, un

(...) l'étranger ne comprend pas la place qui lui est assignée dans cette nouvelle société et [...] en même temps il se considère comme incompris. Ceci parce que l'échec et la déception de la demande primordiale sont ce qui instaure une place subjective familière dans la langue maternelle. Des étrangers en analyse, il est souvent entendu combien ils expriment la nécessité de retourner prendre un bain dans leur langue, ce n'est pas forcément un bain familial comme ils le disent, mais un retour dans la langue où ils se sentent à nouveau sujets et où ils se sentent inscrits de façon familière dans l'autre.³

Loin de cette langue maternelle, où s'inscrit le Réel, le trou, l'impossible qui permet au sujet d'être *dans* la langue, ce dernier serait alors désorienté :

le non accomplissement de la demande, cet inachèvement mais aussi sa répétition, son insistance, tout cela est consécutif à une propriété de la langue [...] la béance suscitée par la pulsion est absolument sans remède, elle est inscrite dans la langue et dans la subjectivité comme un Réel, c'est à dire un impossible, pouvant éventuellement être symbolisé en tant qu'il représente la castration pour un sujet dans sa langue maternelle.⁴

Une question se pose alors par rapport à l'autotraduction et à l'écriture en langue étrangère : cette difficulté de s'inscrire dans le Réel, ne pourrait-elle représenter également un avantage, un refoulement partiel du vécu dans la langue d'origine et une libération de certains mécanismes « castrateurs » inscrit dans la langue naturelle ?

Un écrivain expatrié peut difficilement échapper à la variété linguistique qui en fait un citoyen du monde ou un apatride selon qu'il s'ouvre à l'autre ou que, au contraire, il s'enferme en lui-même. Quand ils écrivent leurs autobiographies, les écrivains évoquent presque systématiquement leur plurilinguisme. Je crois, en effet, que c'est dans les langues du vécu⁵ que s'inscrit toute biographie, et l'écriture – le corps du texte – est forcément influencée par la variété langagière du sujet. De plus, si la langue étrangère modifie la perception du rapport au monde, à l'autre, alors la langue maternelle se modifie à son tour.

Nombreux sont les écrivains qui vivent dans une pluralité linguistiques et sortent de leur « unilangue » pour la rapprocher des idiomes étrangers. À cette fin, ils s'emploient à différentes typologies d'écriture : la traduction (Jorge-Luis Borges, Ezra Pound, Paul Valéry, Boris Vian, Cesare Pavese, Friedrich Hölderlin, etc.) ; l'écriture en langue étrangère ou translinguisme⁶ (Joseph Conrad, Aogha Kristof, Milan Kundera, Émile Cioran, Andrej Makine, Akira Mizubayashi, Jean Potocki, etc.) ; la rédaction en alternance dans leurs deux, voire plusieurs, langues (Hector Bianciotti, Carlo Coccioli, Dolores De Cespedes, Gerashim Luca, José Semprun, Ngũgĩ wa Thiong'o, etc.) ; l'hétérolinguisme⁷ (ou le mixtilinguisme)⁸ qui consiste à mélanger les langues étrangères à la maternelle (Thomas Stearn Eliot, James Joyce, Carlo Emilio Gadda, Amadou Kourouma, David Herbert Lawrence, Saro Wiwa, etc.) ;

Home, que vous êtes solidement ancré dans le sol, vous pouvez donc identifier une ambiance sociale familière que vous reconnaissez ».

³ Hiltenbrand, *op. cit.* : 96.

⁴ Hiltenbrand, *op. cit.* : 94.

⁵ Par « langues du vécu », j'entends aussi bien les langues utilisées dans la vie de tous les jours, que les langues fantasmées, comme ce fut l'anglais pour Beppe Fenoglio. À ce propos, je renvoie à l'édition des œuvres complètes de B. Fenoglio (1967).

⁶ Voir Steven G. Kellman (2000). J'utilise ici et en général le terme « translingue » d'une façon un peu plus limitée que celle proposée par Kellman en limitant au translinguisme l'écriture dans une langue étrangère à l'auteur.

⁷ Terme proposé par Rainier Grutman (1997).

⁸ Terme que j'utilise en l'empruntant à la critique littéraire italienne et allemande.

la traduction en collaboration et l'autotraduction (Samuel Beckett, Nancy Huston, Raymond Federman, Vladimir Nabokov, I. B. Singer, etc.)⁹.

L'autotraduction¹⁰

Avant d'aborder le cas de Dolores Prato, j'aimerais esquisser quelques réflexions générales sur l'autotraduction aux fins de mon analyse.

Tout d'abord, je pense que, si dans la nouvelle langue l'« amputation du Réel a pour conséquence l'exil du domicile subjectif » (Hiltlenbrand, 2011 : 95), alors l'autotraduction, en passant par la langue maternelle, et notamment par le lien qu'elle instaure entre le passé et le présent, permettrait de reconstituer un nouveau « domicile subjectif » qui s'adapterait à la nouvelle situation tout en gardant, justement, la relation au premier idiome.

Et en effet, c'est le deuxième point : l'autotraduction ne renie pas la langue maternelle, elle ne l'étouffe ni ne l'efface, mais, au contraire, elle la « met en rapport » dans le sens de Berman (1984 : 16)¹¹, avec la langue adoptée : le sujet reste ancré à et dans sa langue, mais il la secoue à l'aide de l'autre.

Troisième remarque : les autotraducteurs se distinguent des autres écrivains polyglottes, du fait qu'ils s'emploient à séparer leurs langues en les mettant face à face. Cela a deux conséquences (au moins) importantes qui sont visibles à travers le processus de rédaction : la réécriture et la séparation, en apparence, de deux textes qui en résultent. À propos de la réécriture, Christian Lagarde souligne que :

Alors même que l'acte traductif suppose une réécriture – pour aussi fidèle que soit la traduction – cette version nouvelle, produite dans l'autre (une autre) langue, se révèle un miroir révélateur (à l'image de la manière dont se constitue l'identité) des éventuelles imperfections de la source, et du coup, une incitation forte à la réécriture de l'original.
(2013 : 11)

Si les textes bilingues se regardent comme dans un miroir, alors les langues, dans leur rapport au sujet, permettent la révélation, non seulement des « imperfections », mais aussi des vides ; des vides à combler, car chaque langue joue un rôle différent et complémentaire pour le sujet. À ce propos, Nabokov affirme avoir pu remplir les « amnesic defects » de son autobiographie, parue d'abord sous le titre de *Conclusive Evidence* en anglais, quand il a commencé à la traduire dans la langue de son enfance, le russe. Cette autotraduction le voit obligé à traduire à nouveau son texte du russe vers l'anglais, dans le mouvement inverse, et *Conclusive Evidence* (1951) devient *Speak, Memory* (1967 : 12)¹². Chaque langue aurait donc sa fonction, dans la rédaction, même si les deux langues finissent par se croiser tout en modifiant le récit.

⁹ Il existe aussi le cas, fréquent notamment en contexte postcolonial, d'écrivains qui se servent de la langue du colon pour en montrer l'étrangeté : Chinua Achebe, Patrick Chamoiseau, Edouard Glissant, Amitav Ghosh, Salman Rushdie, etc. Je rapproche, même si c'est avec quelques différences, ces écrivains des hétéroglottes.

¹⁰ Pour les définitions de l'autotraduction, je renvoie à Rainier Grutman et Chiara Montini (2011)

¹¹ « La traduction est mise en rapport ou elle n'est rien » (Berman, 1984).

¹² (...) I managed, between butterfly-hunting and writing *Lolita* and *Pnin*, to translate *Speak, Memory*, with the help of my wife, into Russian. (...) I revised many passages and tried to do something about the amnesic defects of the original – blanks, spots, blurry areas, domains of dimness. I discovered that sometimes, by means of intense concentration, the neutral smudge might be forced to come into beautiful focus so that the sudden view could be identified, and the anonymous servant named. For the present, final, edition of *Speak, Memory* (...), I have availed myself the corrections I made while turning it into Russian. This re-Englishing of a Russian reversion of what had been an English re-telling of Russian memories in the first place, proved to be a diabolical task, but some consolation was given me by the thought that such multiple metamorphosis, familiar to butterflies, had not been tried by any human before. » (Nabokov, [1967] 1989 : 12).

La deuxième conséquence, l'invisibilité de l'autotraduction, s'explique facilement : ce n'est qu'à partir du moment, récent, où les chercheurs ont commencé à s'intéresser à cette pratique qu'il a été possible de découvrir le grand nombre d'autotraducteurs existant. En effet, l'autotraduction, de même que la traduction, peut être lue indépendamment de l'autre texte dans l'autre langue, voire en ignorant son existence : son invisibilité va donc de soi. Je pense, cependant, qu'une étude approfondie des « textes bilingues »¹³ peut montrer l'interdépendance entre la première rédaction et la deuxième, à savoir l'autotraduction. En comparant la traduction en anglais de *Mercier et Camier* de Samuel Beckett, par exemple, j'ai pu m'apercevoir que les deux versions française et anglaise dialoguent entre elles et la « cible » agit sur la « source », non seulement à un niveau textuel mais aussi linguistique (Montini, 2007). Cette zone de communication, que l'on peut découvrir à travers des allusions plus ou moins explicites de l'auteur à un autre texte¹⁴, n'est visible que grâce à une étude comparée et génétique des textes autotraduits, et se constitue dans un entre-deux, dans un *no man's land*, qui serait la prémisse au travail de l'autotraduction. C'est là que la rencontre et séparation entre les langues a lieu. S'agit-il d'incommensurabilité entre les langues ? D'intraduisible ?

C'est à propos de cet *entre-deux de l'autotraduction* que le cas de Dolores Prato (1892-1983) me paraît particulièrement intéressant, et cela pour au moins trois raisons : d'abord parce que, en général, la situation de diglossie qui informe son travail est typique de l'Italie de cette époque ; ensuite parce qu'elle fait de cette diglossie la matière même de son autobiographie (où les mots deviennent le sujet du récit), genre cher aux autotraducteurs ; et pour finir, parce que la diglossie de Dolores Prato est transformée en une véritable poétique de l'entre-deux où se dessine le travail propre de l'autotraduction tel que je l'ai résumé.

Je tiens à préciser que le travail « diglossique » de Dolores Prato que je vais analyser ici, et notamment celui de ses notes, consiste à écrire en italien tout en décrivant celles qui, pour elles, sont ses deux langues bien distinctes et non pas simplement deux registres linguistiques. Deux langues distinctes, car elles appartiennent et constituent deux mondes différents, investis d'affects complémentaires et contradictoires, celui où elle passe sa première enfance, et celui où elle apprend les bonnes mœurs et la langue « standard » qui lui permettrait d'effacer sa différence.

Dolores Prato : de la langue instrumentale à la langue littéraire

Cratilo, il filosofo maestro di Platone diceva che nel nome sta il modello della cosa, nel contesto sta la rosa [o cosa ?] e tutto il Nilo nella voce Nilo. Figuratevi se ho mai conosciuto questo, l'ho letto oggi sul giornale. Eppure io ho sempre sentito nel nome l'anima delle cose e della persona. (D. Prato, 1994 : 330)

[Cratile, le philosophe maître de Platon disait que c'est dans le nom que se situe le modèle de la chose, c'est dans le contexte que se situe la rose [ou chose ?] et le Nil tout entier dans l'entrée Nil. Je n'avais jamais connu cela, pensez-vous. Et pourtant j'ai toujours su que c'est dans le nom que se situe l'âme des choses et de la personne.]¹⁵

¹³ Selon la définition de Hokenson et Munson (2007)

¹⁴ Un exemple : « Je te dois des explications, dit Camier. Camier disait toujours explications. Presque toujours. Je ne te demande pas d'explications, dit Mercier, je te demande de répondre oui ou non à ma question. Ce n'est pas le moment de couper les ponts, dit Camier, ni de brûler les étapes ». (Beckett, [1970] 1995 : 63). Devient dans la traduction anglaise : « Camier mumbled something about burnt bridges and indecent haste » (Beckett, [1975] 1990 : 41).

¹⁵ Toutes les citations des textes de Prato sont traduites par moi.

Cette note de Dolores Prato retrouvée dans ses cahiers, publiés posthumes sous le titre de « Parole », un addendum de l'écrit autobiographique *Le ore*, évoque sa poétique tout entière : pour elle les mots, non seulement *animent* sa vie, mais ils sont également forme et corps ; le nom et la chose sont inséparables. Dans « Parole », l'écrivaine se raconte à travers un travail de remémoration, réappropriation, traduction et comparaison entre les paroles qui ont rempli le vide de sa vie. Fille illégitime d'une femme aristocrate, confiée à ses oncle et tante – un vieux prêtre et sa sœur – Dolores Prato vit son enfance solitaire à Treia, un petit village des Marches. À l'âge de six ans elle est envoyée dans un couvent pour apprendre les bonnes mœurs. Dès son plus jeune âge, Dolores Prato est attentive à la façon de parler des gens qui l'entourent et ressent les différences à l'intérieur de sa langue, l'italien :

*In paese si parlava plebeo e borghese
In convento aristocratico.
In casa noi parlavamo borghese (op. cit. : 322)*

[Au village on parlait plébéien et bourgeois
Au couvent aristocrate.
À la maison nous parlions bourgeois]

Deux registres – « populaire » et « bourgeois » – et une langue « aristocrate », celle du couvent, sont l'univers de « Parole », où les mots s'érigent en protagonistes du récit. Dans cet extrait l'écrivaine décrit une caractéristique de la langue italienne, résultat historique de la rencontre entre différents idiomes et dialectes et la langue nationale, qui se manifeste par des « variétés diatopiques »¹⁶. Source d'inspiration littéraire, les dialectes et les langues d'Italie ont été également l'objet d'autotraductions : Pier Paolo Pasolini (frioulan-italien), Luigi Pirandello (sicilien-italien), mais aussi, différemment, en choisissant une langue véritablement étrangère, Beppe Fenoglio (anglais-italien), voire Francesco Petrarca (Petrarque, latin-vulgaire) ont été parmi les autotraducteurs les plus insignes. Pier Paolo Pasolini résume ainsi la situation de la langue italienne :

On pourrait dire, pour le moment, qu'aux yeux de l'écrivain l'italien moyen se présente comme une entité dualiste, une « sainte dualité » : l'italien instrumental et l'italien littéraire.

Cela comporte un fait bien connu : en Italie il n'existe pas de véritable langue nationale à proprement parler. Ainsi, si nous voulons rechercher une unité quelconque entre les deux figures de la dualité (langue parlée, langue littéraire), nous devons la chercher en dehors de la langue, à l'intérieur de cet individu historique qui est en même temps l'usager de ces deux langues : qui est un, et historiquement descriptible dans une totalité unitaire d'expériences. Cet individu, siège spirituel ou cohabitation de la dualité, est le bourgeois ou petit-bourgeois italien, avec son expérience historique et culturelle. ([1964] 1999 : 1245)¹⁷

Pour Prato, qui a grandi dans un milieu bourgeois, l'italien instrumental est la langue de la maison mélangée à celle du village, tandis que l'italien littéraire serait celui du couvent. En

¹⁶ Appelées aussi « variétés régionales » ou « italiens régionaux » (Tullio De Mauro, cité par Claudio Marazzini, 2011 : 229).

¹⁷ « Si potrebbe comunque dire, intanto, che, all'occhio dello scrittore, l'italiano medio si presenta come un'entità dualistica, una « santissima dualità » : l'italiano strumentale e l'italiano letterario. Questo implica un fatto che del resto è ben noto : *in Italia non esiste una vera e propria lingua nazionale*. Cosicché, se vogliamo ricercare una qualche unità tra le due figure della dualità (lingua parlata, lingua letteraria), dobbiamo cercarla al di fuori della lingua, nell'interno di quell'individuo storico che è contemporaneamente utente di queste due lingue : che è uno, e storicamente descrivibile in una unitaria totalità di esperienze. Tale individuo quale sede spirituale o coabitazione della dualità, è il borghese o piccolo-borghese italiano, con la sua esperienza storica e culturale. » (Je traduis).

comparant la « sedia » de la maison à la « seggiola » du couvent, deux mots pour dire chaise, elle fait la différence entre la langue parlée et la langue « impronunziabile », qui ne peut se dire :

Anche sul libro di lettura trovo seggiola, ma il libro di lettura era libro di scuola proprio perché conteneva parole che non si pronunziavano, parole aristocratiche. (Prato, 1994 : 306).

[Je trouvais siège dans le livre de lecture aussi, mais le livre de lecture était un livre pour l'école justement parce qu'il contenait des mots qu'on ne disait pas, des mots aristocrates].

Mais à ces variations entre la langue parlée et écrite, s'ajoutent les variétés régionales, qui se distinguent selon la ville, voire le village, et le milieu (paysan, ouvrier, bourgeois, aristocrate) d'origine. Ayant grandi dans un milieu « étranger » dès son plus jeune âge et donc privée d'une langue véritablement maternelle où trouver son asile, Dolores regarde et observe la langue et ses différentes variétés rencontrées pendant son enfance et adolescence et élabore sa relation à la diglossie de façon singulière et originale. À cette fin, elle travaille à partir du lexique, évoquant tour à tour un mot dans « la langue de la maison » (parlée par la bourgeoisie de l'Italie septentrionale) et/ou dans celle du village (plébéenne et parlée), suivi par sa traduction dans la langue du couvent (littéraire) :

- *Le cerase diventarono le ciliegie* [cerises]¹⁸
- *Le persiche, le pesche* [pêches]
- *Le albicocche restarono albicocche perché in casa non s'era mai detto le biricoccole come dicevano i paesani* [abricots]
- *La carta di Francia, diventò tappezzeria* [papier peint]
- *pignatta - pentola* [casserole]
- *mattera - madia* [bahut]
- *Lo scrimine - la scriminatura* [raie] (*op. cit.* : 294-295)

Cet exercice qui consiste à tirer une liste de mots qu'elle traduit dans ses deux langues sert à remémorer les objets et les souvenirs en relation à chaque variété linguistique. Les mêmes mots sont alors repris et expliqués :

Le mie cerase erano grosse, rosse, lucide, così belle quando erano a coppia. Zizi me le metteva a cavalcioni sulle orecchie, in collegio divennero ciliegie, ed erano piccole, pallide, opache, a stento ne trovai due unite. Di nascosto me le mettevo sulle orecchie, ma sapevo di non essere provocante con quelle cerase false. (*op. cit.* : 258)

[Mes « cerase » [forme dialectale pour cerise] étaient grosses, rouges, brillantes, si belles quand elles étaient en couple. Zizi les mettaient à cheval sur mes oreilles, au collège elles devinrent cerises, et elles étaient petites, pâles, opaques, à peine j'en trouvai deux jointes. En cachette je les mettais sur mes oreilles, mais je savais que je n'étais pas aussi provocante avec ces fausses « cerase »].

Les noms censés évoquer le même objet en deux langues finissent par évoquer deux choses différentes. Si d'une part la liste de noms avec leur traduction pourrait rappeler la première ébauche d'une traduction littérale (même si elle se limite au lexique), alors l'auteure se sert des variations du même mot pour « traduire » les objets et ce qu'ils évoquent pour elle –

¹⁸ Je traduis, entre parenthèses, juste la signification de chaque couple de mots.

« cerase » et « ciliegie » nomment exactement le même fruit, mais quelle différence¹⁹ ! En passant d'une langue à l'autre, l'auteure prend acte de l'écart entre les langues qui n'est pas seulement dans le signifiant : les langues sont investies d'affects et chacune suit son cours tout en modifiant le récit (pensons, à nouveau à *Speak Memory* cité plus haut). Dans cet extrait en particulier, le « cerase » de l'enfance renvoie à un objet vibrant de sensualité tandis que le « ciliegie » du couvent devient lettre morte. L'exercice d'autotraduction est ainsi découverte : découverte que dans l'autre langue elle ne peut trouver son asile, mais aussi découverte que ses deux langues sont incommensurables. Prato se trouve alors confrontée à l'intraduisible et elle ne peut compenser cette perte qu'en se servant de ses deux langues véhiculées par l'italien et qui ne se distinguent, dans son écriture, qu'au niveau lexical.

L'intraduisible « couleur de l'intimité »

Le manque de correspondance entre ses deux idiomes dont les exercices de Prato témoignent, soulève la question de l'intraduisible. Intraduisible parce que la traduction du même mot n'évoque pas la même chose, les mêmes sentiments, nous l'avons vu, mais intraduisible aussi, car parfois il n'y a pas de mot pour désigner ce qui, dans une langue, avait sa définition propre, inexistante dans l'autre. Dolores Prato s'aperçoit qu'elle est en train de perdre quelque chose de fondamental :

La cinicia, non solo non la vidi più, ma non la sentii nemmeno nominare. Era così bella la cinicia, né fuoco, né cenere... Forse cenere ancora rovente. Il suo colore cangiante tra ferro rovente e azzurro-notte, era il colore dell'intimità. (op. cit. : 268)

[La « cinicia », non seulement je ne la vis plus, mais je ne l'entendis même plus nommer. Elle était si belle, la *cinicia*, ni feu, ni cendre... Peut-être cendre encore brûlante. Sa couleur était changeante entre le fer brûlant et le bleu-nuit, c'était la couleur de l'intimité.]

Dans l'autre langue, Dolores perd en effet « la couleur de l'intimité » : c'est donc le côté familier et accueillant de la langue (son asile) qui lui vient à manquer lorsqu'elle adopte la langue froide et sans vie du couvent. Mais pourquoi, alors, adopter cette langue et répudier celle qui l'avait accueillie en premier lieu ? C'est au « pouvoir symbolique » du langage (Bourdieu : 2002) que Dolores Prato obéit. Elle a eu une enfance « hors normes », mais elle pense pouvoir se rattraper en choisissant la langue normée, celle qui distingue la classe plus cultivée :

Credevo che tutto quello che era dentro fosse nobile e ricercato, quello che era fuori plebeo e trascurato. (op. cit. : 257)

[Je croyais que tout ce qui était à l'intérieur [du couvent] était noble et recherché, et que ce qui était à l'extérieur était plébéien et négligé.]

In paese per domandare spiegazione dicevo : « che ? » qualche volta « cosa ? [...] Ma in collegio mi si disse subito che era sbagliato l'uno e l'altro, che si doveva dire : « che cosa ? »

¹⁹ Le deux procédés ne vont pas sans rappeler la pratique de l'autotraduction : une sorte de première ébauche littéraire (qui équivaut aux traductions que l'on retrouve dans les manuscrits de Beckett ou bien les traductions dont Nabokov se servait pour les « cannibaliser » (Montini, 2006 ; Shrayner, 1999) suivie par un changement plus ou moins radical du texte.

[Au pays pour demander des explications je disais : « Quoi ? » et parfois « comment ? » (...) Mais au collège je compris que les deux expressions étaient incorrectes, qu'il fallait dire : « Pardon ? »]

Mi sentii dotta, nobilitata, allontanata da quell'ignorantume da cui venivo, e mai cambio fu più tenace, più indissolubile del gloriosamente acquisito « che cosa » ? (op. cit. : 259)

[Je me sentis cultivée, ennoblie, éloignée de cette ignorance bête d'où je venais, et jamais il n'y eut changement plus tenace, plus indissoluble du glorieusement acquis « Pardon ? »]

L'enthousiasme pour la langue aristocrate ne durera pas longtemps : ce n'est qu'une illusion. Dolores Prato vit la déchirure de celle ou celui qui doit s'adapter à la langue de l'autre tout en se rendant compte qu'elle est également la même langue. Pour s'élever au niveau de ceux qui parlent la langue du pouvoir symbolique, elle a dû étouffer la sienne sans pour autant pouvoir en faire le deuil. Le passage à l'autre langue, en effet, efface l'âme et la beauté des objets de l'enfance de Prato, intraduisibles au couvent :

« Il corno » diventò il calzante. Questa sì fu una delusione. Le altre parole mi esaltavano, mi conferivano una segreta distinzione, le adottavo e ripudiavo senza remissione le parole di casa.

Ma il corno no. Il corno era un vero corno, sia pure spaccato a metà, curvo, piegato leggermente all'indietro. Aveva la posizione del collo di una dama aristocratica che tenesse il capo eretto piegato piuttosto all'indietro.

Aveva un suo volto. Io anche ora lo riconoscerai tra i mille corni, credo che fosse il più bel corno del mondo. Solo lo zio lo adoperava e stava appeso al muro con un nastrino rosso. « I calzanti » del collegio erano di alluminio, di metallo comunque, erano tutti uguali, non avevano fisionomia. (op. cit. : 264)

[La « corne » devint « chausse-pied ». Alors ça, ce fut une grande déception. Les autres mots m'exaltaient, me conféraient une distinction secrète, je les adoptais et répudiais sans rémission les mots de la maison.

Mais la corne, non, pas la corne. La corne était une vraie corne, même si divisée en deux, courbée, repliée légèrement en arrière. Elle avait la position du cou d'une femme aristocrate qui tiendrait la tête droite un peu pliée vers l'arrière.

Elle avait son propre visage. Même maintenant je la reconnaîtrais entre mille cornes, je crois que c'était la plus belle corne du monde. Mon oncle était le seul à s'en servir et elle était accrochée au mur avec un petit ruban rouge. Les « chausse-pieds » de l'internat étaient en aluminium, en métal, en tout cas, ils étaient tous pareils, ils n'avaient pas de physionomie.]

Ou bien il arrive que la traduction n'existe simplement pas :

Un'altra voce che non aveva diritto di cittadinanza in collegio era « caterva ». Se qualche volta avrò pensato con quella parola, certo pronunziandola l'avrò tradotta. Era tanto volgare. Eppure a Treia la dicevano forse dai tempi di Traiano, ed esprimeva così bene il grosso mucchio delle cose di cui si diceva. (op. cit. : 295)

[Une autre entrée qui n'avait pas droit de cité dans l'internat était « caterva » [tas]. S'il m'est arrivé, parfois, de penser avec ce mot-là, je dois l'avoir traduit en l'exprimant. C'était si vulgaire. Pourtant à Treia il était dit depuis les temps de Trajan, et il exprimait si bien le gros tas de choses dont on parlait.]

Grâce à la tentative de traduire d'une langue à l'autre, Dolores Prato revit sa scission, sa différence, son être à part : l'intraduisible. Mais elle découvre aussi la valeur de la langue

répudiée, car considérée comme vulgaire, tandis qu'elle représente la langue de l'intimité d'où émane une chaleur inaliénable absente dans l'autre.

Créer son idiome dans l'entre-deux langues

À travers ces exemples, j'ai voulu montrer que Dolores Prato consacre ses notes à un exercice qui, sciemment ou non, se situe entre la traduction et l'autotraduction. Autotraduction parce que non seulement les mots sont sa vie – et ses deux mondes – et la traduisent, mais aussi parce que c'est bien l'auteure qui traduit d'une langue à l'autre ses mots à elle, son récit qui assume des connotations différentes selon l'idiome utilisé. Cet exercice confirme avec force que la langue des affects, la langue *dans* laquelle le Réel du sujet est inscrit, revient pour contraster l'autre langue, l'*étrangère*, que l'écrivaine avait souhaité adopter en dépit de la sienne²⁰. Dolores Prato réalise alors, non sans peine, que sa rémission à la langue du couvent n'a fait qu'étouffer le « naturel » de la « langue de la maison », en d'autres termes elle l'a aliénée en tant que sujet. Ce fut une déchirure, dont elle n'eut manifestement pas conscience lors de son éducation dans l'internat :

In convento imparai subito a dire « immagine ». E fu un altro pezzetto di crosta che si sovrappose alla natura.

Figuretta è più natura

Immaginina è più artificio.

Se io non fossi stata in collegio, ma solo con gli zii, sarei stata molto più natura.²¹

Se mi avessero lasciato venir su nella campagna romana, sarei stata io.

Oppure non sarei mai sbocciata. Ma a metà no. (op. cit. : 325)

[Au couvent j'appris immédiatement à dire « image ». Et ce fut un autre morceau de croûte qui se superposa à la nature.

Petite figure est plus nature.

Petite image est plus artifice.

Si je n'avais pas été à l'internat, mais seulement avec mes oncle et tante, j'aurais été beaucoup plus nature.

Si on m'avait laissé grandir dans la campagne romaine, j'aurais été moi-même.

Ou bien je ne me serais jamais éclose. Mais pas à moitié.]

La confrontation avec les variations linguistiques est alors *Bildung*. *Bildung* est « à la fois un processus et son résultat » qui produisent une *forme propre* (*Build*) (Berman, 1984 : 73). Le processus consiste en la mortification de sa langue et l'adoption sans rémission de l'autre en dépit de sa subjectivité. Le résultat, inattendu, de ce processus est qu'il permet de reconnaître et d'apprécier cette langue maternelle vilipendée. La prise de conscience est douloureuse :

Una vita sballottata, travestita, camuffata dalle parole. (op. cit. : 284)

[Une vie secouée, travestie, déguisée par les mots.]

Les mots ont déguisé sa vie, et ce n'est que quand elle s'en rend compte que naît sa poétique « diglossique », qui prend forme dans « Parole » (et donc dans les notes de Prato, dans ce que j'ai défini comme « l'entre-deux de l'autotraduction »), et que l'on retrouve dans

²⁰ « Il faut être très familier avec une langue pour s'apercevoir qu'elle est marquée par cette béance, par ce Réel, ce Réel de départ. Ce Réel n'est pas le Réel *de* la langue, il est le Réel du sujet *dans* la langue. » (Hiltensbrand, 2011 : 98)

²¹ Dans l'édition que je consulte, on lit « matura » (mûre) à la place de « natura ». Je pense qu'il s'agit d'une coquille, car, manifestement, c'est à la perte du naturel que Dolores fait référence.

ses écrits autobiographiques les plus connus, notamment *Giù la piazza non c'è nessuno* et *Le ore*, où elle fait coexister sciemment le registre littéraire et le parler régional.

Mais là, il ne s'agit plus d'autotraduction, mais d'une formule épiphanique qui permet à l'écrivaine de trouver sa dimension littéraire d'écrire et de *s'écrire*.

À propos de la langue de Prato de ces deux textes, je voudrais ouvrir une parenthèse autour d'un débat qui oppose deux parties et qui illustre comment la question de la langue est toujours d'actualité en Italie. La première, représentée par Vittorio Zampa et Franco Brevini, qui ont largement contribué à divulguer l'œuvre de Prato, souligne que le point de force de son écriture est le « langage germinal qui a grandi dans le terrain du dialecte » (Zampa, 1994 : 354) et qui produit une « désarticulation têtue des structures rhétoriques de la tradition italienne » à travers « une recherche d'irrégularités, d'exception, d'excentricité » qui puiserait « du dialecte, de l'italien régional de la langue parlée contre la langue écrite » (Brevini, 1989 : 67-68). La seconde, soutenue en particulier par Noemi Paolini Giachery (2008 : p. 77 et ss.), contredit la thèse du « mixtilinguisme » (ou hétérolinguisme, d'après la définition de Grutman) de Zampa et Brevini, en montrant comment la langue dialectale est « thème » et se distingue nettement de l'italien dont l'écrivaine se sert en premier lieu :

Les paroles de Treia ne sont pas instrument et modalité du discours écrit mais seulement thème, sujet, ainsi que les choses que ces paroles désignent et avec lesquelles, en un sens, elles voudraient s'identifier. De cette langue-là on parle, et la même évocation mémorielle, intensément affective, fait rentrer la narration dans une atmosphère particulière, mais l'écrivaine ne perçoit plus comme naturelle et spontanée l'insertion de ces paroles dans l'implantation de son discours où la couleur du dialecte local est présente seulement de façon ponctuelle et n'est pas suffisante à caractériser son style personnel. (Paolini Giachery, 2008 : 77, je traduis)

Pour ma part, je pense, avec Paolini Giachery, qu'il y a effectivement séparation entre les deux langues, mais je suis persuadée que cette séparation est une forme d'autotraduction où les langues ne sont pas « fatalement séparées » comme l'analyste écrit plus loin. Au contraire, les deux langues de Prato peuvent coexister du fait qu'elles couvrent deux fonctions différentes à l'intérieur du même texte : l'italien littéraire (même s'il est parlé) serait la langue de la glose, tandis que l'italien régional serait l'objet même du récit. Dans *Le ore*, qui, on l'a dit, sont des notes, Prato met en parallèle ses deux langues comme dans la traduction avec le texte « original » en regard, elle prépare ce travail d'écriture qui relève de la coprésence de ces deux langues et qui *est* l'histoire de sa vie.

L'entre-deux de l'autotraduction chez Dolores Prato a lieu dans le passage d'une langue à l'autre, passage qui lui permet de chercher tantôt les équivalences, tantôt les diversités, tantôt les pertes, tantôt les omissions contextuelles ou éthiques, tantôt les sensations que ces mots évoquent. Ce faisant, elle superpose les différentes « strates » qui la définissent en tant que sujet pour filer la métaphore de Lacan : « Le moi, c'est un objet fait comme un oignon, on pourrait le peler, et on trouverait les identifications successives qui l'ont constitué » (1975 : 194).

Conclusions

Pour revenir aux trois points centraux de l'autotraduction que j'ai résumé dans l'introduction, à savoir : la recherche d'un asile, voire du « domicile subjectif » dans la langue 'autre' ; la « mise en rapport » entre les langues et les textes bilingues ; et la séparation qui en découle, je pense que dans « Parole » s'effectue le passage à travers ces trois étapes qui informent la poétique de Dolores Prato.

L'entre-deux de l'autotraduction est alors le moment où les deux langues coexistent dans un seul texte, sans doute aussi dans une sorte de rivalité, de recherche d'hégémonie. Quand aucune des deux langues ne prime, alors l'autotraduction a lieu. La séparation entre les deux langues ne serait donc pas « fatale », car la « mise en rapport » entre elles permet de les réconcilier tout en les faisant coexister. Si on entend l'idiome au sens de Derrida (1996), à savoir celui de langue unique, de manifestation d'une singularité qui en s'ex-appropriant se stabilise, alors l'autotraduction devient l'idiome de celui qui vit dans sa pluralité linguistique et s'ex-approprie sa langue une, originelle, pour se stabiliser dans la multiplicité langagière qui devient sa demeure. L'exercice de Prato consiste à trouver cette stabilité à travers une forme d'autotraduction non aboutie, car elle est la prémisse aux textes où ses deux univers linguistiques sont réunis. Les notes de Prato me semblent témoigner du paradoxe de l'autotraduction, qui consiste à faire coexister ses (deux) langues tout en les séparant.

Bibliographie

- AMIEL, Gérard, 2011, « Langue étrangère en tant que langue maternelle ? », *La Psychanalyse et les langues, La Revue Lacanienne*, n 11, Septembre 2011, Erès, pp. 99-105.
- BECKETT, Samuel, [1970] 1995, *Mercier et Camier*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BECKETT, Samuel, [1975] 1990, *Mercier and Camier*, New York, Grove Press.
- BERMAN, Antoine, 1984, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.
- BOURDIEU, Pierre, 2002, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Editions du Seuil.
- BREVINI, Franco, 1989, « Innamorata delle parole », in *La biblioteca di Mercurio, Cernusco sul Naviglio*, Martesana, pp. 67-68.
- DERRIDA, Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée.
- FENOGLIO, Beppe, 1967, *Opere complete*, Maria Corti dir., Milano, Einaudi.
- GADAMER, Hans-Georg, [1991] 1992, « Heimat und Sprache », conférence pour la neuvième rencontre organisée dans le cadre des Badem-Württembergische Literturtage a Karlsruhe dal 21 giugno al 5 luglio del 1991, publiée sous le titre « Rückkehrt aus dem Exil », in R. Kress-Fricke (dir.), *Grenzüberschreitungen. Baden-Württembergische Litertaurtage in Karlsruhe*, Edition G. Braun, Karlsruhe 1992, pp. 123-131, réimprimée dans *Gesammelte Werke 8 : Ästhetik und Poetik*, n° 1, Mohr (Siebeck), Tübingen 1992, pp. 366-372.
- GRUTMAN, Rainier, 1997, *Des Langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^{ème} siècle québécois*, Montréal, Nouvelles études québécoises.
- GRUTMAN, Rainier, 1998, « Autotranslation » in Mona Baker (ed.), *Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, pp. 17-20 ; 2e éd. : 2009, pp. 257-260.
- HILTENBRAND, Jean-Paul, 2011, « L'Intraduisible », *La Psychanalyse et les langues, La Revue Lacanienne*, n 11, Septembre 2011, Erès, pp. 89-98.
- HOKENSON, Jan, Walsh & MUNSON, Marcella 2007, *The Bilingual text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Routledge.
- KELLMAN, Steven G., 2000, *The Translingual Imagination*, Londres : University of Nebraska Press.
- LACAN, Jacques, 1975, *Le séminaire, livre 1. Les écrits techniques de Freud (1953-54)*, Paris, Seuil.
- LAGARDE, Christian et TANQUEIRO, Helena (eds.), 2013, *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Editions Lambert Lucas.
- MARAZZINI, Claudio, 2004, *Breve storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino.

- MONTINI, Chiara, 2004, « Traduire le bilinguisme : l'exemple de Samuel Beckett », in Jacques Neefs (ed), *Littérature*, Larousse, mars 2004, pp. 101-114.
- MONTINI, Chiara, 2007, *La Bataille du soliloque : genèse de la poésie bilingue chez Samuel Beckett (1929-1947)*, New York, Amsterdam, Rodopi.
- MONTINI, Chiara, 2011, « Self-translation », in Yves Gambier et Luc Van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, John Benjamins Publishing Company.
- NABOKOV, Vladimir, [1967] 1989, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, "Foreward", New York, Vintage.
- PAOLINI GIACHERY, Noemi, 2008, *Le "mani tese" di Dolores. I romanzi di Dolores Prato*, Roma, Edizioni Graphisoft.
- PASOLINI, Pier Paolo, [1964] 1999, *Nuove questioni linguistiche*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore,
- PONTALIS, Jean-Baptiste, 1988, *Perdre de vue*, Paris, Folio Gallimard.
- PRATO, Dolores, 1994, *Le ore*, G. Zampa dir., Milano, Adelphi Edizioni.
- PRATO, Dolores, 1997, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Milano, Arnoldo Modadori Editore.
- SHRAYER, Maxim D. 1999, « After raptures and recaptures. Transformation in the drafts of Nabokov's stories », *The Russian Review*, vol. 58, n 4, pp. 548-564.
- ZAMPA, Vittorio, [1997] 2011, « Introduzione », in Prato Dolores, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Milano, Mondadori, pp. VII-XX.
- ZAMPA, Vittorio, 1994, « Cronaca della vita apparente », in Prato Dolores, *Le Ore*, Milano, Adelphi, pp. 343-355.

ÉCRIRE EN « DEMI-LANGUE ». MULTILINGUISME ET AUTOTRADUCTION DANS LES PREMIERS SCÉNARIOS DE MANUEL PUIG

Delfina Cabrera

CriGAE, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires (Argentine)

Traduire le cinéma. L'arrivée de Puig à la littérature

Quand, à quelques jours de la publication de son premier roman, *La traición de Rita Hayworth*, un journaliste lui demandait quels écrivains l'avaient influencé, Manuel Puig répondait, comme d'habitude, qu'il « venait du cinéma » et qu'il ne pouvait que citer certaines œuvres qui lui avaient ôté la peur de « faire des fautes de syntaxe » (Puig dans Romero, 2006 : 30, ma traduction). Il disait ne pas se souvenir des noms, mais précisait : « Maintenant, je me souviens d'un récit (je crois que c'était un récit) italien écrit en « demi-langue ». Le texte n'était pas bon, il était maniéré, mais il m'a donné un coup de pouce ». En 1968, choisir comme influence littéraire un récit anonyme écrit en « demi-langue » permettait à Puig non seulement de se distinguer de la culture littéraire des élites, mais aussi de mettre en évidence la nouveauté que sa littérature introduisait dans le genre dominant de l'époque, le genre narratif, et dans l'imaginaire d'une langue nationale et homogène. En partant de *Ball Cancelled* (1958) et *Summer Indoors/Verano entre paredes* (1959), deux scénarios de jeunesse qui précèdent *La traición*, cet article se focalise sur deux aspects peu explorés de l'œuvre de Puig : son écriture multilingue et son rapport particulier à la traduction.

Aujourd'hui encore, Puig reste un écrivain difficile à catégoriser. Son travail sur les formes « mineures » de la culture et sa rupture avec la figure classique du narrateur lui ont valu une place périphérique dans le système littéraire. En effet, si depuis au moins vingt ans son œuvre fait partie du canon de la littérature latino-américaine, sa reconnaissance a été loin d'être immédiate. Puig a fait irruption sur la scène littéraire argentine avec une littérature qui s'alimentait des matériaux apocryphes (feuilletons, cinéma hollywoodien, chansons populaires, tango), un geste difficile à assimiler dans une tradition savante par définition. « What a rubbish » fut, par exemple, le commentaire livré à *Newsweek* par Jorge Luis Borges sur le *best-seller* incontesté de Puig, *Boquitas pintadas*. Mais la nouveauté que représente Puig dans la littérature n'était pas liée, comme on le croyait au début, à l'incorporation de la culture de masse dans l'institution littéraire ; bien au contraire, il s'agissait de sa profonde déstabilisation. Dans ce sens, malgré les similitudes esthétiques évidentes de Puig avec d'autres écrivains latino-américains, tels que Guillermo Cabrera Infante ou Severo Sarduy,

son œuvre se démarque de cette lignée en tant que littérature « moins littéraire » (Giordano, 2001 : 38).

Cependant, bien qu'il soit devenu un lieu commun d'affirmer que l'œuvre de Puig se situe « au-delà de la littérature » (Cf. Piglia, 1969 ; Speranza, 2001), la critique continue à se concentrer sur ses romans, son œuvre littéraire par définition. Les divers scénarios, comédies musicales et pièces de théâtre qu'il a écrit demeurent encore en marge des analyses. Par conséquent, souligner que l'écriture de Puig commence avec *Ball Cancelled* (1958) et finit avec *Vivaldi* (1989), deux scénarios écrits à l'étranger et dans plusieurs langues, ne relève pas de l'anecdote. Même s'il n'a publié que *La cara del villano* (1985), *Recuerdo de Tijuana* (1985) et *I sette peccati tropicali* (1990), Puig a écrit davantage de scénarios que de romans, parmi lesquels on peut citer, au milieu de beaucoup d'autres, *Summer Indoors* (1959) *Sad Flowers of Opium* (1976), *Urge marido* (1979) et *Tango Muzik* (1985). Il a adapté ses propres textes (*Boquitas pintadas* en 1973 et *Pubis angelical* en 1982), mais aussi ceux d'autres écrivains, comme *El lugar sin límites* (1975-1976) de José Donoso et *El impostor*, de Silvina Ocampo.

La faible diffusion que ces textes ont eue jusqu'à présent explique partiellement leur oubli. La réticence de la critique littéraire et cinématographique à considérer le scénario comme un objet d'étude constitue certainement un facteur important à prendre en considération (Cf. Maras, 2009). D'ailleurs, en faisant référence à ses débuts, Puig, lui-même, ne valorisait pas ses scénarios de jeunesse, les considérant comme des copies de films d'Hollywood écrites dans un anglais précaire et plein de fautes. Ce rejet, toutefois, met l'accent sur les limites du champ littéraire latino-américain, définies à l'époque par le genre narratif, d'une part, et « l'espagnol latino-américain » comme langue littéraire hégémonique, de l'autre (Cf. Diaz, 2002 ; Drucaroff, 2000). Evidemment, les premiers scénarios de Puig ne pouvaient pas se faire une place dans ce champ. Malgré ses efforts, il n'a jamais réussi à les vendre et ils ne furent publiés qu'après sa mort. Cela étant, publier son premier roman n'a pas été non plus chose facile.

En 1967, après des années de tentatives, Puig réussit à conclure un accord à Buenos Aires avec la maison d'édition Sudamericana pour publier *La traición de Rita Hayworth*. Mais le linotypiste qui composait le texte dénonça des contenus obscènes qui déclenchèrent très vite la suspension de l'édition, car les fragments incriminés étaient susceptibles d'ouvrir un grand conflit avec le régime militaire du général Juan Carlos Onganía, qui gouvernait alors l'Argentine. Or, cette année-là, Sudamericana décide de publier *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, roman qui deviendra l'un des plus célèbres de la littérature latino-américaine et le principal représentant de la tendance narrative qui l'a rendu célèbre, le réalisme magique. Cette tendance, en consonance avec le « réalisme social » des textes d'Alejo Carpentier, a suscité, au sein du champ littéraire, une vision mythique de la réalité et de l'histoire latino-américaines qui fut dès lors perçue comme l'expression authentique du continent. Pris en étau entre le modèle européen et la copie locale, les intellectuels latino-américains entreprirent alors, selon l'expression de Jean Franco, d'opérer une « transfusion de sang originel », celui des « indigènes et des cultures noires qui n'avait pas été vidé de spontanéité et de vigueur, et qui se trouvait dans les profondeurs de la nation » (2003 : 25, ma traduction). L'authenticité émergeait des entrailles de l'Histoire et la possibilité de la représenter n'était rien moins que l'une des bases sur lesquelles le *boom* de la littérature latino-américaine a trouvé à s'installer.

Dans les années 60 et pour la première fois, une génération d'écrivains arrivait à vivre de la littérature et, en parallèle, la littérature latino-américaine trouvait une consolidation institutionnelle et discursive. La figure de l'écrivain s'en trouva également modifiée : le « narrateur artiste », ainsi nommé par Angel Rama (1981), fut remplacé par le « narrateur intellectuel », caractérisé par son engagement politique (Cf. Gilman, 2003). Le rôle de la

Révolution Cubaine dans ces changements du champ littéraire a été centrale, car elle constituait le paradigme politique de la gauche locale et l'axe idéologique autour duquel s'articulaient littérature et politique. Dès lors, la continuité proclamée entre esthétique et politique s'est inscrite en parallèle à la revendication d'une identité régionale enracinée dans le peuple latino-américain, que les écrivains pouvaient et devaient représenter. En d'autres termes, la fiction, et en particulier la fiction narrative, est ainsi devenue une arme politique contre les assauts de l'impérialisme culturel, établissant d'une part une forme d'expression « authentique » de la « réalité latino-américaine » et d'autre part un système de légitimation des œuvres littéraires (Gilman, 2003 ; Klinger, 2005 ; De Braganca, 2010).

Quand Puig publie *La traición de Rita Hayworth* à Buenos Aires, en fin de compte dans la maison d'édition de Jorge Alvarez, l'ordre narratif du *boom* était devenu l'étalon de la production littéraire de l'Amérique latine et « l'espagnol latino-américain », sa langue littéraire. Les écrivains du *boom*, comme l'a récemment souligné le poète José Manuel Caballero Bonald, « ont transformé en universel l'espagnol utilisé par les Mexicains, les habitants de Lima, de Buenos Aires, de Bogotá, de Santiago du Chili ; ils transforment la langue locale en langue littéraire, en même temps qu'ils permettent l'émergence de nouvelles techniques narratives » (2012 ; ma traduction). La construction fictionnelle de cet « espagnol universel » dont parle Caballero Bonald ne porte pas seulement la littérature latino-américaine aux portes de la République Mondiale des Lettres, mais impose cet espagnol comme la langue d'une communauté imaginée latino-américaine qui transcende les frontières nationales.

La rhétorique du *boom*, comme l'explique Idelber Avelar, s'est basée sur des affirmations triomphantes d'universalité qui fonctionnaient comme compensation d'une modernisation économique jamais atteinte :

Le boom, plutôt que le moment où la littérature latino-américaine « a atteint sa maturité » ou « a trouvé son identité » (« un continent qui trouve sa voix » était la consigne phono-ethno-logocentrique sans cesse répétée à l'époque) peut être défini comme le moment où la littérature latino-américaine, à l'heure d'être intégrée au canon occidental, a opéré une compensation imaginaire d'une identité perdue, une identité qui, évidemment, ne se construit qu'a posteriori, c'est-à-dire qu'elle n'existe que comme identité perdue. (2000 : 53, ma traduction).

Cependant, la figure de Manuel Puig, construite par les critiques et par lui-même autour de son excentricité littéraire et politique, contraste vivement avec cette identité. Dès ses premiers scénarios, écrits en anglais sur des thèmes hollywoodiens et mélodramatiques complètement insignifiants pour la littérature latino-américaine engagée, son image d'écrivain fut presque celle d'un auteur étranger, ou même, comme le signale Alan Pauls (1995), « déporté ».

En prenant ses distances vis-à-vis du slogan de l'époque, celui de devenir « la voix de ceux qui n'ont pas de voix », sa littérature laisse entendre une pluralité de voix et de langues sans vouloir les représenter. L'étrangeté célèbre de Puig est donc aussi due à l'élaboration d'une écriture entre les langues qui n'a commencé à être étudiée en profondeur que très récemment, surtout depuis l'émergence des nouvelles perspectives théoriques sur l'importance du multilinguisme dans la créativité littéraire et l'autotraduction. À cet égard, Julio César Santoyo (2005) note que l'autotraduction n'apparaît plus comme quelque chose d'étrange et d'exceptionnel, mais comme une caractéristique que partagent de nombreux écrivains contemporains, y compris latino-américains. Dans le cas de Puig, la traduction et le multilinguisme, contrairement aux « grandes problématiques » de sa littérature (la tension entre la culture des élites et la culture populaire, le questionnement des genres littéraires, les transgressions de genre), restent encore à analyser en tant que phénomènes partie intégrante du processus de création et qui traversent son écriture depuis ses premiers scénarios, et non pas seulement dans ses « romans de l'exil », sur lesquels se sont concentrées la plupart des

études (Cf. Menezes, 2010 ; Logie et Romero, 2008 ; Larkosh 2006, Alvarez et Gomez, 2004 ; Siganevich, 1998, Chamberlain, 1987).

En effet, chaque fois que Puig raconte ses débuts littéraires, une séquence se répète : il mentionne d'abord ses deux premiers scénarios, *Ball Cancelled* et *Summer Indoors* pour après faire référence à « l'incident des trente pages de banalités » qui marquerait son passage du cinéma à la littérature et à l'espagnol comme langue d'écriture. Dans un entretien accordé à la Télévision Espagnole en 1977, Puig signalait que, en écrivant ces scénarios, son plaisir « était de copier, pas de créer ». Par conséquent, et sans doute aussi pour justifier l'audace d'écrire dans une langue qui n'était pas « la sienne », il expliquait : « Je parlais anglais, mais je n'étais pas bilingue, je faisais plein de fautes, un truc de fou. Les intrigues étaient des copies de *Wuthering Heights*, de *Rebecca*, des films qui m'avaient impressionné quand j'étais enfant. Et c'est ainsi que mes amis les plus proches, quand ils voyaient les résultats, disaient « c'est quoi ça ! » et ils s'arrachaient les cheveux » (*Ibid.*). Certes, Puig n'était pas bilingue, mais il écrivait en anglais parce que, d'une part, c'était la langue dans laquelle il pouvait vendre le plus facilement ses scénarios et, de l'autre, parce que l'espagnol argentin le faisait « trembler ». Or, c'est précisément ce « tremblement » qui donne une valeur particulière à ces copies de films hollywoodiens des années 30 et 40, écrites à la fin des années 50 à mi-chemin entre un anglais précaire et un espagnol toujours « impropre ».

Après l'échec commercial de ses premiers scénarios, Puig essaye une nouvelle stratégie : celle d'écrire en espagnol sur des faits de son enfance à General Villegas, un village perdu de la Pampa argentine. Il raconte que, avant de définir l'intrigue du nouveau scénario, il a commencé à imaginer les personnages, mais s'est rendu compte qu'il ne parvenait pas à écrire une description précise de chacun. C'est à ce moment-là qu'il dit avoir entendu la voix de sa tante : « Je me suis souvenu, très clairement, de la voix de ma tante, des choses qu'elle avait dites quand elle lavait le linge ou faisait la cuisine, il y a vingt ans. J'ai commencé à enregistrer cette voix. La description, qui devait faire deux pages, quand j'ai fini de l'écrire, en faisait trente » (dans Sosnowski, 1973 : 71, ma traduction). Une fois les pages achevées, et à sa grande surprise, ce qu'il avait écrit n'était pas un scénario mais un texte littéraire en espagnol ou, plus précisément, dans la langue « qui était restée dans sa mémoire » après six ans vécus à l'étranger. Loin d'être une langue maternelle retrouvée, cet « espagnol » est la création d'une langue d'écriture traversée par des registres affectifs des langues des salles de cinéma de l'enfance, du dialecte de Parma-Piacenza hérité de ses grands-parents immigrés, de même que des langues étudiées dans les écoles de langue ou pendant ses voyages.

Nous commençons maintenant à comprendre pourquoi *Ball Cancelled* et *Summer Indoors* ont été écrits « en anglais » et en conflit avec sa langue maternelle. Ce conflit est, en effet, un thème récurrent dans la critique spécialisée, notamment quand l'on fait référence aux débuts littéraires de Puig et à son exil : à ses débuts, car ils permettent d'analyser la recherche d'une « langue propre » ; et durant l'exil, parce que c'est à ce moment-là que ce conflit acquiert une importance vitale, comme le démontrent *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) et *Sangre de amor correspondido* (1982), les romans de cette période sont écrits « en traduction » et sur la base d'entretiens réalisées personnellement par Puig dans différentes langues et dans deux des villes dans lesquelles il s'est exilé, New York et Rio de Janeiro. Analyser du point de vue sociolinguistique le conflit de Puig avec la langue maternelle pourrait certainement nous aider à comprendre le fonctionnement et le rôle du multilinguisme et de la traduction dans sa littérature. En outre, la créativité littéraire de Puig est profondément liée affectivement au multilinguisme. L'influence du cinéma dans sa littérature n'est pas que visuelle : les voix étrangères des films qu'il regardait au cinéma et que sa mère traduisait en lui lisant les sous-titres l'ont aidé à développer une profonde sensibilité aux langues. Son multilinguisme n'est pas que le fait de posséder plusieurs langues ou systèmes mais, comme dirait Gilles Deleuze, « c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque

système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger » (1996 : 11). Le « rapport amoureux » avec la voix examiné en détail par Alberto Giordano (2001), est aussi chez Puig un amour pour le son étrange des langues, y compris la plus familière de toutes, sa « langue maternelle ». Ainsi, de même qu'il est intéressant d'analyser la voix de la tante dans ses débuts littéraires, il est aussi pertinent d'étudier les résonances des diverses langues dans *Ball Cancelled* et *Summer Indoors/Verano entre paredes*.

***Ball Cancelled* ou le tissage d'un texte entre langues**

Puig écrit *Ball Cancelled* à Rome alors qu'il poursuit des études de cinéma à Cinecittà. Par contraste avec l'esthétique néoréaliste de l'époque, ce scénario est un mélodrame hollywoodien situé dans les landes du Yorkshire à la fin du XIX^e siècle. Son écriture a été compliquée : la correspondance avec sa famille montre que le texte est passé par une longue série d'écritures et de réécritures, en particulier lors de la préparation d'une version à montrer aux producteurs. « Passer le texte manuscrit à la machine à écrire est un processus très lent », écrit-il, « d'une part, il y a la question de la langue (taper en anglais) et de l'autre, l'immense fouillis de feuilles et de notes et d'additions. Ça me semble pire à chaque fois » (Puig, 2005 : 187, ma traduction). Le problème, semble-t-il, n'est pas seulement de rédiger le texte en anglais, mais de le faire en traduisant *entre* l'anglais et l'espagnol.

Sans vouloir être avant-gardiste, Puig écrit un scénario, genre rarement valorisé à cause de son caractère « utilitaire », à l'aide de la traduction, tâche qui n'est pas non plus toujours bien appréciée. Dans l'édition génétique de *La traición de Rita Hayworth* dans laquelle *Ball Cancelled* a été publié en 1996 en qualité d'avant-texte, il est indiqué que plusieurs versions du scénario ont été trouvées :

Parmi les documents concernant ce scénario nous avons trouvé : a) 25 pages manuscrites où il y a, mélangés, des mots en anglais et en espagnol ; b) 29 pages revêtant les mêmes caractéristiques que la version précédente ; c) 35 pages dactylographiées en anglais qui constituent la version ici transcrite ; d) un résumé manuscrit de 4 pages en anglais ; e) un schéma narratif, corrigé, en anglais et en espagnol. Au verso de certaines pages il y a une date : 1958. (Amicola, 1996 : 27).

Malgré cette multiplicité, la seule version transcrite et publiée est celle entièrement en anglais, ce qui pourrait donner l'impression qu'il s'agit d'un texte « monolingue ». Pourtant, en la lisant attentivement, nous pouvons percevoir combien la traduction agit sur le texte et combien l'écriture multilingue de Puig rend évidentes certaines des limites de la représentation traditionnelle de la traduction.

En effet, le texte « C », en anglais et auto-traduit par Puig, a été forgé par rapport aux autres, composés en espagnol et en anglais, mais sans entretenir le même rapport qu'un « texte original » entretiendrait avec sa traduction, car il est presque impossible de déterminer quelle version originale « précédait » la traduction. En ce sens, la pratique autotraductive de Puig dans ce scénario ne correspond pas à la conception traditionnelle de la traduction, articulée depuis la modernité en termes binaires autour du passage d'un texte original dans une langue vers un texte traduit dans une autre (Meschonnic, 1999). La particularité de *Ball Cancelled*, précisément, est qu'il met en scène l'impossibilité de figer un texte et une langue d'origine. L'esthétique de la non-originalité qui caractérise la littérature de Puig, mise en place à travers divers modes textuels de la reproduction, tels que la copie, le pastiche, la citation et la transcription, s'étend à la traduction en tant que processus de transformation et de création (Kozak, 1998).

Comme dans *Wuthering Heights*, l'histoire de *Ball Cancelled* a lieu dans un manoir anglais. À la fin du XIX^e siècle, David, le protagoniste, arrive à Carleton Manor où il avait déjà vécu onze ans auparavant, alors qu'il se remettait de la tuberculose. Au fil des trois *flashbacks*, le scénario raconte la relation qui se développe entre le jeune David et Cora, la femme de son cousin Philip. Dans la troisième scène du second *flashback*, Cora promet à David de lui raconter l'histoire d'un de ses voyages à Trinité-et-Tobago. Quand Cora commence à parler, Mme Hastings, sa mère, l'interrompt en annonçant qu'elle vient de trouver des vieux dessins du voyage. Il s'agit des scènes des Caraïbes que Cora avait dessinées sur place :

Cora: In Trinidad I heard some stories that impressed me and that's what the sketches are about.

Mrs. Hastings: (*Showing the sketches*) The embroideries came out wonderfully, Katherine did them in colour.

David: (*To Cora*) I like them, tell me the stories.

Cora: (*Taking five sketches*) These five are about a wood, you'll like that. It's a legend of the plantations in Tobago (38)¹.

Les voix de ces histoires impressionnent Cora et elle les dessine afin que sa sœur les utilise comme modèles pour broder des coussins. Des années plus tard, les dessins retournent à Cora pour qu'elle les raconte à David. En écoutant les voix et par la suite, les souvenirs de l'écoute, les enregistrements sous divers formats ouvrent une chaîne des reproductions (dessins, coussins brodés, description à haute voix des dessins) qui répète au niveau de la fiction le processus créatif de Puig. Néanmoins, bien qu'il s'agisse d'un mécanisme de reproduction, celui-ci il n'est jamais de l'ordre de l'identique. Les histoires de Trinité-et-Tobago passent de l'oralité au dessin, du dessin aux coussins brodés, et de la broderie à la voix de Cora. Légende, dessins et broderies font partie d'une chaîne de reproductions qui questionne, comme le faisaient les artistes du *pop art* que Puig admirait, les notions d'originalité et d'auteur (*Cf.* Speranza, 2001). À partir de cette esthétique, comment comprendre l'autotraduction chez Puig ? Ne conteste-t-il pas des notions centrales des réflexions modernes sur la traduction ? En effet, bien que la traduction soit généralement considérée comme une reproduction d'un texte original, cette notion de texte est assez récente. Elle s'est développée pendant le classicisme français, comme l'un des effets d'une nouvelle conception de la langue en tant que représentation de la réalité, ce qui a cristallisé en Europe la représentation de la traduction comme copie du texte original (*Cf.* Claro, 2012). Parmi les métaphores classiques qui caractérisent la traduction, il y a celles de l'image, de la peinture et de la reproduction d'un modèle, images qui comportent la plupart du temps une connotation négative.

La représentation de la traduction en tant que copie a comme contrepartie une autre représentation également importante : celle de l'auteur. Comme l'explique Roland Barthes, dans ce qu'il appelle les sociétés ethnographiques, « le récit n'est jamais pris en charge par une personne, mais par un médiateur, shaman ou récitant, dont on peut à la rigueur admirer la 'performance' (c'est-à-dire la maîtrise du code narratif) mais jamais le 'génie' » (2002 [1968] : 40). La figure de l'auteur est donc moderne et occidentale, et correspond à un moment historique centré sur l'individu et sur le lien qui garantit la propriété de l'œuvre, l'aspect « original » et « unique » qui la distingue des autres œuvres et d'autres auteurs,

¹ Cora : À Trinidad j'ai entendu des histoires que m'ont tellement impressionnée que j'en ai fait des dessins.

Mrs. Hastings : (*montrant les dessins*) Les broderies sont magnifiques ; Katherine a brodé les coussins en couleur.

David : (*s'adressant à Cora*) Elles me plaisent, raconte-moi ces histoires.

Cora : (*prenant cinq dessins*) Ces cinq parlent d'un bois, tu vas aimer celle-ci. C'est une légende des plantations à Tobago. (Ma traduction).

toujours masculins. En effet, la critique féministe signale à ce propos que dans la culture occidentale, la créativité est présentée comme une qualité purement masculine. Ainsi, vu que la fidélité ou la trahison ont été établies par rapport au « texte original », la traduction a historiquement joué un rôle « féminin » de reproduction (von Flottow, 1997 ; Spivak, 1993 ; Godard, 1990).

Dans cette scène de *Ball Cancelled*, en partant de l'image de la copie et des figures féminines, Puig rend visible son processus créateur et met en question le mythe de l'originalité dans la création artistique. La traduction de ce scénario peut être interprétée, en d'autres termes, non pas comme un produit issu d'un remplacement, mais comme un processus impliquant plusieurs écritures et comme le texte qui se dégage de ce processus. Comme la broderie de Katherine, l'autotraduction de Puig ressemble moins à la reproduction d'un modèle qu'à un mélange de fils qui, de près, nous empêcherait de voir clair. Comme le disait Don Quichotte : « il me semble que traduire d'une langue à une autre (...) c'est comme regarder les tapisseries de Flandres à l'envers : on distingue bien les figures, mais elles sont pleines de fils qui les obscurcissent, et ne paraissent point avec l'uni et la couleur de l'endroit » (Cervantes, 1935 : 156 ; ma traduction). Mais Puig brode toujours en cachant les fils : en effet, comme il le fera dans *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) et dans *Sangre de amor correspondido* (1982), le mélange des langues devient invisible dans la version monolingue, cachant les traces d'un passage qui n'est jamais unidirectionnel mais complexe et multiple.

Briser le miroir : monolinguisme et traduction

Puig était un écrivain étrangement sensible aux passages, et de même que ses déplacements géographiques, culturels et linguistiques (il a vécu au moins dans cinq pays tout au long de sa vie), le travail de traduction qu'il mène peut être lu comme un processus qui ne le fige pas dans un endroit ni dans une langue unique. Si, depuis la Modernité, le texte et les langues « s'immobilisent », c'est-à-dire qu'ils deviennent délimités par les lois de propriété individuelle et nationale, le geste de Puig n'est pas celui de se réapproprier des langues mais de les *exproprier*. La façon dont il traduit est bien loin des propositions, par exemple, de l'un des classiques de la théorie de la traduction, Friedrich Schleiermacher, pour qui le traducteur (comme le père), devait être fidèle à la langue maternelle afin d'engendrer un texte légitime (Cf. Berman, 1985). En effet, les représentants majeurs de la théorie romantique allemande accueillent de bon gré l'étrangeté dans leur langue. D'après Boris Buden, ils encouragent même les traducteurs « à rester fidèles à l'étrangeté de la langue et de la culture étrangères, et à donner voix, par leurs traductions, à cette étrangeté » (2006). Néanmoins, cette fidélité n'était pas due au texte original mais à la langue allemande. La traduction devint pour les romantiques une vertu patriotique et, conséquemment, son but n'était pas celui de « faciliter la communication entre deux langues ou deux cultures, mais de construire sa propre langue et, dans la mesure où, à leurs yeux, langue égale nation, le véritable but de la traduction [était] de construire la nation » (*Ibid.*).

Puig prend le risque d'écrire dans une langue qui n'est pas sa « langue maternelle », il s'aventure au-delà de la langue codifiée, comme beaucoup d'autres écrivains latino-américains (comme ses contemporains Guillermo Cabrera Infante ou José María Arguedas, entre autres). Si, en apparence, *Ball Cancelled* est monolingue, c'est précisément dans cette homogénéité qu'il garde le potentiel de briser toute prétention d'unité de la langue nationale. Dans ce contexte, écrire dans « une autre langue », et avec les conflits que ce geste implique, n'est évidemment pas une caractéristique personnelle de Puig mais un problème sociohistorique beaucoup plus vaste qui est lié à la formation des États-Nations et des langues

nationales (Cf. Bourdieu, 1982). Yasemin Yildiz (2012) signale à ce propos que le « paradigme monolingue » qui émerge au moment de la construction des États-Nations a obturé la présence et l'importance du multilinguisme dans l'histoire. Le monolinguisme, dans cette optique, est bien plus qu'un terme qui désigne quantitativement la présence d'une seule langue dans un territoire. Il est plutôt « un principe central d'organisation de l'ensemble de la vie sociale moderne, de la construction des individus et de leurs subjectivités à la formation des disciplines et des institutions, ainsi que des communautés imaginées comme les cultures et les nations » (2013 : 2, ma traduction).

Si, avant l'émergence du paradigme monolingue, la norme était le multilinguisme, c'est à partir de son établissement que les individus et les formations sociales ne détiendront légitimement qu'une seule langue, la « maternelle », et ce sera à travers cette possession qu'ils resteront organiquement liés à une culture, à une langue et à une nation clairement différenciées, délimitées et exclusives les unes des autres. C'est ainsi que se cristallise l'idée qu'à chaque culture correspond une langue et que, par conséquent, plusieurs langues ensemble pourraient constituer un affront à la cohésion des individus et de la société. L'imaginaire du romantisme allemand qui a donné à la « langue maternelle » une place centrale dans la culture, a été crucial, en raison de la force identitaire qu'il a eue pour assurer la cohésion d'un État-Nation homogène. En d'autres termes, la langue maternelle est le nœud affectif du paradigme monolingue ; un nœud qui invoque d'ailleurs la figure de la mère bourgeoise. Le caractère unique et organique de la langue représentée comme « langue maternelle », légitime une esthétique de l'originalité et de l'authenticité qui est à la base des littératures nationales, et qui explique l'idée classique que l'écrivain ne peut créer de pièces originales que dans sa langue maternelle.

Puig, pendant qu'il écrivait ses premiers scénarios en anglais, croyait qu'il « n'avait pas de langue », comme il l'exprime dans l'interview à la télévision espagnole en 1977. Son premier voyage en Espagne en 1958, a déclenché son conflit avec la langue : « Ce fut un voyage fantastique, mais j'étais vraiment surpris par la façon de parler des gens, par les modes d'utilisation de la langue ». En Espagne, d'après lui, les gens avaient « une langue », et face à la grâce verbale des jeunes filles de Valladolid, il se demandait : « Qu'est-ce que mon espagnol ? Qu'est-ce que mon castillan ? ». C'était précisément le moment où il essayait d'écrire *Ball Cancelled*, mais dans une langue qui ne le satisfaisait pas. Le voyage lui a fait toucher le cœur du problème : « Je n'ai pas une langue, rien, dans quoi vais-je écrire ? ». Sans aucun doute, les débats sur la langue nationale qui se sont déroulés au fil de l'histoire argentine, dès l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne jusqu'à nos jours, résonnent dans ces déclarations de Puig. De ce fait, le problème d'écrire dans une langue légitime, que contrairement aux jeunes filles espagnoles, Puig « n'avait pas », désigne un conflit qui dépasse largement sa figure d'écrivain.

Face au journaliste Soler Serrano, Puig bégaye et explique qu'il résistait à la langue espagnole écrite car il ne la sentait pas légitime. En Argentine, explique-t-il, « on parle le castillan avec une déformation qui ne s'aperçoit pas dans la langue écrite ». Cette différence entre la langue parlée et la langue écrite l'a toujours frappé, car selon lui, les Argentins « adoptaient une langue qui n'était pas la leur, avec la plus grande impudence du monde ». Face à la langue déformée « de la réalité », comme il appelait l'espagnol, les langues des films qu'il regardait au cinéma avec sa mère étaient celles de « sa » réalité. Une fois adulte, il les a étudiées avec passion pour pouvoir s'évader de la désolation de la Pampa et se forger un avenir dans le monde du cinéma. Il parlait anglais, mais n'était pas bilingue, il faisait des fautes, mais éprouvait du plaisir à l'écrire : « pendant que j'écrivais j'étais dans une sorte de voyage et je ne savais pas ce qui se passait, le travail m'enthousiasmait, mais après, à lire le texte terminé... là, je comprenais... » (Puig, 1977). Puig a commencé à écrire en s'autotraduisant car, comme nous l'avons vu, l'anglais était la langue des films qu'il aimait et

celle de l'industrie cinématographique, mais aussi parce que la traduction était une façon d'expérimenter l'écriture, même en trahissant les deux langues, l'anglais et l'espagnol.

Le rapport affectif que Puig entretenait avec les langues étrangères lui a permis de continuer à les utiliser dans sa littérature (tout spécialement dans les processus de création des textes), même sans être bilingue. Comme le montrent Logie et Romero (2008) cela est clairement visible dans un manuscrit du roman *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980). Dans la transcription de ce document (dans la fiction, une lettre codée en français sur des romans classiques de la littérature française) les auteurs remarquent :

Nous signalons un certain nombre d'inexactitudes dans l'utilisation du français, dues probablement à la vitesse avec laquelle le texte a été écrit (rapidement, comme l'on écrit un brouillon), le caractère informel du texte et l'interférence de l'espagnol. Seules les vraies erreurs grammaticales ont été marquées avec « sic ». Il se peut que certaines anomalies aient été intentionnelles ou nécessaires en raison du manque des mots dont Puig avait besoin pour composer la phrase codée dans le roman (2008 : 13, ma traduction).

Cependant, la vitesse avec laquelle le texte a été composé, sa nature informelle ou les interférences avec l'espagnol expliquent partiellement les inexactitudes signalées, telles que « Je ne l'aimais plus, c'est vraie [sic], quand il est [sic] grandi, je ne l'aimais plus, il me décevait constamment. Je devais penser comme il était doux et gracieux tant que [sic] bébé pour éprouver un peu de tendresse à son égard ». En effet, les erreurs détectées ne sont pas des a-grammaticalités systématiques d'un projet d'écriture, comme ce serait le cas d'autres écrivains, comme par exemple E. E. Cummings ou Haroldo de Campos.

Puig fait des erreurs grammaticales dans les manuscrits, mais il ne s'agit pas forcément de « fautes » mais de traces de l'échec des normes de la langue dans la création littéraire. Une seule des fautes fera partie des versions publiées du roman, quand le personnage Larry décode la phrase qui donne le titre au roman en lisant la lettre chiffrée dans les romans en français : « Malédiction... éternelle... à qui lise ces pages », dit Larry en français dans la version en espagnol du roman, même si le titre a été traduit comme *Malédiction éternelle à qui lira ces pages*. Et c'est ainsi que Puig écrit ce livre pendant son exil à New York, en mélangeant l'anglais, le français et l'espagnol, comme si la langue était un outil de création et pas une relique de règles syntaxiques, sémantiques et phonétiques. Dans le manuscrit cité, les interférences avec l'espagnol qui sont évoquées pour justifier les fautes en français, permettent aussi de différencier les langues dans lesquelles Puig tisse son texte. En ce sens, la mise en évidence des fautes pourrait aussi être interprétée comme un mécanisme de contrôle linguistique qui marque la non-appartenance de Puig à une langue « étrangère ».

Comme nous pouvons le voir, le paradigme monolingue conserve encore sa vigueur et sa légitimité, ce qui a éclipsé l'importance de l'autotraduction chez Puig et chez de nombreux écrivains latino-américains. D'abord, l'autotraduction, bien qu'elle ait contesté certains principes fondamentaux de la théorie classique de la traduction, a encore du mal à penser l'écriture multilingue. L'écrivain et autotraducteur Raymond Federman (1987) souligne à cet égard que la plupart des études sur l'autotraduction, en se concentrant sur la confrontation des versions, suivent un schéma en miroir. Federman signale alors la nécessité d'aller au-delà de la comparaison des versions, car ce n'est pas suffisant pour analyser l'esthétique multilingue. Le risque d'utiliser le miroir est alors celui de reproduire les hiérarchies et les binarismes des théories de la traduction (par exemple, texte d'origine-traduction ou langue source-langue cible) basés sur l'imaginaire moderne des langues (Glissant, 1990 ; Meschonnic, 1999 ; Derrida, 1996). En effet, les concepts et les termes utilisés dans les études sur la langue sont loin d'être neutres, et s'inscrivent toujours dans des paradigmes et des conceptualisations spécifiques de la langue et de la société. Ceux liés au monolinguisme ont intégré certaines valeurs et des hypothèses qui ont acquis une importance capitale au dix-huitième siècle en

Europe et qui ont remis en question les pratiques de vie et d'écriture dans plusieurs langues (Yildiz, 2012). En Amérique latine en particulier, spécifiquement dans le champ littéraire, ce paradigme a revêtu une si grande importance pendant des décennies, que ce n'est que récemment que l'on a commencé à étudier en profondeur les écrivains multilingues, comme c'est le cas de Manuel Puig.

« La traduction latino-américaine »

L'image de l'écrivain-traducteur latino-américain, de même que les principales scènes de la traduction de l'histoire de la région, est imbriqué avec un imaginaire de l'identité culturelle lié à une claire connotation « continentale ». Comme dans de nombreux pays et régions, la construction d'une identité régionale latino-américaine s'est basée principalement sur la langue. L'idée d'une nation définie par une communauté linguistique homogène a servi de base, non seulement pour construire l'identité des nations européennes, mais aussi pour celles de l'Amérique latine. Les élites locales ont adapté à leurs besoins la pensée romantique, et considéraient la traduction comme un dispositif efficace pour fonder des pays indépendants. En effet, l'énorme importance politique de la traduction dans le continent a été mise en valeur par la plupart des travaux contemporains sur « la traduction latino-américaine » (Cf. Catelli & Gargatagli, 1998 ; Bastin *et al.*, 2004 ; Adamo, 2012).

Malgré leurs différences, ces études s'accordent sur deux points essentiels : le premier est que dans l'Amérique latine des XIX^e et XX^e siècles, la traduction avait une importance majeure, particulièrement en raison de son influence dans la formation des cultures et des littératures considérées comme « jeunes ». Par conséquent, elles se focalisent sur les implications culturelles et politiques de la traduction dans ces littératures, car les effets de ces traductions faites « sur les marges » sont différents de celles produites dans les « centres ». Le fait de traduire en Amérique latine est donc associé au « traduire à la périphérie », et c'est pour cela que loin d'être une activité littéraire, la traduction devient un élément central à considérer dans le processus de formation des identités nationales, dans un contexte à la fois national et international (Sakai, 2009). D'autre part, le deuxième point sur lequel s'articulent ces études est l'affirmation selon laquelle la traduction littéraire en Amérique latine présente un caractère « irrévérent » qui la différencie des traductions faites dans d'autres aires géographiques.

Les études spécifiques portant sur les modalités selon lesquelles la traduction est pratiquée et théorisée en Amérique latine sont néanmoins très rares. Le volume édité à Buenos Aires par Gabriela Adamo en 2012, *La traducción literaria en América Latina*, est l'un des rares travaux qui entreprend la grande tâche de développer un état de la traduction littéraire dans la région, Brésil inclus. Partant d'une perspective socioculturelle qui n'oublie pas que la traduction est toujours liée à des aspects politiques, économiques et sociaux, ce livre s'inscrit dans la même perspective d'analyse que d'autres ouvrages consacrés à ce sujet. Quatre moments clés dans l'histoire de la traduction en Amérique latine sont précisés : la période précolombienne, où la traduction était pratiquée « par les nombreuses tribus et groupes ethniques qui peuplaient le continent » (Adamo, 2012 : 16) ; puis, la période de la conquête et de la colonisation : l'ouvrage met l'accent sur une des images fondamentales de l'histoire de la traduction en l'Amérique latine : la rencontre d'Hernán Cortés et de la Malinche ; plus tard, aux XVII^e et XVIII^e siècles, les traductions des textes politiques et philosophiques européens qui sont faites au cours de luttes pour l'indépendance ; et finalement, au XX^e siècle, le point d'inflexion est l'influence des « vagues d'immigration européenne » qui ont eu comme effet « non seulement l'injection de connaissances linguistiques, mais aussi l'élaboration d'une industrie éditoriale au Mexique et en Argentine » (*op. cit.* : 12-13).

Cette périodisation rend évidentes certaines problématiques que l'ouvrage se propose de dresser, comme Gabriela Adamo l'explique dans l'introduction :

Lors de la préparation de la table de matières, est apparue une des questions fondamentales qui traverse le livre : Qu'est-ce que l'Amérique latine ? Où plaçons-nous l'expérience de traducteurs nés au Chili ou au Costa Rica, mais qui ont développé leur carrière en Espagne ? Qu'en est-il du cas exotique d'une mère et de sa fille d'origine américaine qui traduisent du japonais en espagnol pour une maison d'édition argentine ? Et où situer le Brésil, si proche du point de vue politique et social, mais nettement séparé par la langue ? (op. cit. : 15, ma traduction).

Les décalages entre l'histoire de la traduction et l'Histoire, de même que les difficultés à expliquer la première par la seconde, deviennent évidents. En outre, la chronologie choisie, celle du récit historique et hégémonique de l'Amérique latine, rend difficile l'inclusion d'autres « scènes de traduction » (Waisman, 2011) qui échappent à ces catégories, comme c'est le cas de Manuel Puig.

La problématique de fond est, en somme, que la traduction en Amérique latine est souvent encadrée dans la logique épistémologique du régime colonial moderne, qui unifie la spécificité culturelle des peuples avec les caractéristiques de leur langue, ce qui donne lieu, selon les termes de Frantz Fanon (1952), à une « racialisation de la langue ». Ainsi, la plupart des travaux concernant la traduction en Amérique latine mettent l'accent sur l'irrévérence des traductions et des traducteurs latino-américains. Construite à partir d'un imaginaire de « continentalité » qui a traversé le champ culturel dès la période des avant-gardes locales, la notion de « traduction latino-américaine » risque d'enfermer la traduction dans un ensemble de pratiques culturelles latino-américaines qui acquièrent une légitimité intellectuelle à partir de la rupture avec les modèles culturels métropolitains. Les traducteurs latino-américains devenus célèbres, généralement des personnages liés aux luttes pour l'indépendance et à la formation des États-Nation, auraient donné aux traductions, parmi diverses stratégies d'appropriation, « un caractère nettement latino-américain » (Bastin, 2004 : 329). Ce qui distingue la traduction en Amérique latine serait alors une « esthétique de l'irrévérence » (Waisman, 2005 : 141), geste qui réaffirme encore une fois une identité culturelle « propre » au continent. Cependant, l'une des contraintes majeures qui émerge de cette notion de « traduction latino-américaine » est qu'elle est basée sur un discours identitaire universaliste qui fixe la langue à une culture (qu'elle soit nationale ou « continentale ») et qui exclut d'autres manières de comprendre la traduction, comme celle de Puig, qui habituellement passe inaperçue dans la plupart des études spécialisées (une claire exception est Waisman, 2010). Dans ce contexte, l'analyse du multilinguisme et de la traduction chez Puig pourrait ouvrir la voie à des réflexions sur la traduction dans la littérature latino-américaine, à des perspectives qui ne la subsument pas aux chronologies de l'Histoire, aux logiques de l'originalité, du centre ou des périphéries.

L'artifice de la langue

L'arrivée de Puig à l'écriture littéraire a été interprétée comme une « hésitation linguistique », une fuite et un retour, ou en d'autres termes, comme l'accès à sa propre langue à travers le passage par les langues étrangères (Logie & Romero, 2008 ; Amicola, 1996). Or, sa littérature ne réclame aucune propriété linguistique et, de même, son retour à « sa langue » reste un mouvement toujours différé. Ce que son œuvre met plutôt en scène est l'étrangeté qui demeure dans toutes les langues, même dans celle considérée comme propre, et c'est précisément dans *Summer Indoors/Verano entre paredes*, le script écrit immédiatement après *Ball Cancelled*, que cette question commence à s'entendre de vive voix. Dans l'édition

posthume de la version en espagnol de ce scénario écrit à Stockholm en 1959, il est noté qu'il existe aussi une copie dactylographiée en anglais, mais « qu'il n'y a pas moyen de déterminer quelle version est l'originale ni de fixer une date précise d'écriture » (Amícola, 1996 : 59, ma traduction). Les analogies avec *Ball Cancelled* pourraient sembler évidentes, sauf que dans *Summer* la traduction acquiert de nouvelles nuances. Comme dans les films doublés, les voix de ses personnages semblent venir d'ailleurs, juste comme dans ces scènes de la littérature où la langue est profondément déstabilisée.

L'histoire de *Summer* se déroule à Lucerne, « une ville suisse provinciale, située dans le canton allemand, où les gens travaillent dur et essaient de ne pas laisser de temps libre aux émotions » (Puig, dans Amícola, 1996 : 59, ma traduction). Les trois personnages principaux sont de jeunes étrangers « qui promènent leurs problèmes dans des rues dont ils n'arrivent pas à prononcer les noms ». Lilla est italienne et dès sa première phrase elle annonce qu'elle parle « avec un accent italien » ; Cinthia et Rick sont des Américains, de Jenninsgville, un village de fiction mais pas moins réel que la ville de Lucerne aux noms de rues imprononçables. Dans la neuvième scène, Lilla et Rick discutent dans un bar quand « une fille sexy en uniforme de *stewardess* » s'approche d'eux :

Lilla: te presento a Rick, un amigo americano. Maureen, camarera de avión.

Rick: mucho gusto.

Maureen (*saluda con una inclinación de cabeza*): Lilla, se dice azafata, tu inglés progresa muy despacio.

Rick: ¿De qué nacionalidad es?

Maureen: Inglesa

Lilla: De las colonias. Sudáfrica, ¿no?

Maureen: No hace falta recordármelo.

Rick: ¿Y usted lo quiere olvidar?

Maureen: Detesto Sudáfrica y sus provincianismos aburridos (*op. cit.* : 75)².

Bien que nous lisions le dialogue en espagnol, l'artifice de Puig est de le faire entendre en anglais. Maureen corrige l'anglais de Lilla et comme réponse, Lilla lui rappelle que même si elle est anglaise, l'anglais sud-africain n'a pas le même statut que celui de la métropole : c'est toujours de l'anglais, mais celui des « colonies ». La compétence linguistique de Maureen n'a pas la même légitimité que celle d'une personne reconnue comme anglaise. Maureen tente de se distinguer en corrigeant Lilla, mais la distinction échoue parce qu'elle n'a pas assez de pouvoir symbolique pour l'exercer (*Cf.* Bourdieu, 1982). L'acte de correction de Maureen peut être lu comme l'une des conséquences des politiques coloniales, ou plus précisément, comme l'exercice de la norme de la langue impériale qui a comme un des effets principaux la marginalisation de ses « variantes ».

Comme B. Ashcroft, G. Griffiths et H. Tiffin le montrent dans *The Empire Writes Back* ([1989] 2008), bien que l'impérialisme britannique ait imposé sa langue, l'anglais des

² Lilla : Maureen, c'est Rick, un ami américain. Rick, c'est Maureen, serveuse d'avion.

Rick : enchanté.

Maureen : (*elle dit bonjour en baissant la tête*). Lilla, on dit hôtesse de l'air, ton anglais évolue très lentement.

Rick : Quelle est votre nationalité ?

Maureen : Anglaise.

Lilla : Elle vient des colonies. Afrique du Sud, n'est ce pas ?

Maureen : Pas la peine de me le rappeler.

Rick : Et vous voulez l'oublier ?

Maureen : Je déteste l'Afrique du Sud et son provincialisme ennuyeux.

Jamaïcains n'est pas celui des Canadiens, ni celui des Maoris ou des Kenyans. D'une part, les auteurs distinguent le code construit comme légitime grâce à une série de dispositifs de pouvoir, *l'Anglais*, et d'autre part, le code linguistique *anglais* qui s'est diversifié en différentes variétés. Cette multiplicité, pourtant, rend évidente la fiction d'homogénéité de la langue impériale, une fiction que Virginia Woolf percevait déjà en 1937 en signalant : « *Royal words mate with commoners. English words marry French words, German words, Indian words, Negro words, if they have a fancy. Indeed, the less we enquire into the past of our dear Mother English the better it will be for that lady's reputation. For she has gone a-roving, a-roving fair maid* » ([1937] 2008 : 90)³.

La scène du barde de *Summer Indoors*, montre bel et bien cette tension entre les langues légitimes et les langues minorisées. Il s'agit en fait d'une question très chère à Puig, vu le rapport qu'il avait avec l'espagnol argentin, une langue, à ses yeux, imprégnée de pampas et de machisme (Cf. Corbatta, 1988). *Ball Cancelled* et *Summer Indoors* ne sont rédigés ni en *anglais* ni en *espagnol*, mais dans une langue littéraire qui dépasse ses frontières et que Puig crée au fur et à mesure qu'il s'autotraduit. L'espagnol de *Summer* est fortement traversé, même déplacé, par les résonances et la cohabitation de plusieurs langues. Selon Puig, l'espagnol argentin provient du manque de « modèles de langue solides » :

[...] les premières générations d'Argentins n'ont pas eu chez eux des modèles de langue solides. Ils ont donc appris la langue comme ils ont pu, et à partir des modèles les plus improbables : des sous-titres de films et du tango. Il y a des moments incroyables pendant lesquels les gens parlent directement « en tango ». Et moi, cela m'émeut (dans Romero, 2006 : 86, ma traduction).

Dans *Summer*, l'un des effets de ce « manque » est que les voix des personnages « sonnent creux ». Ce texte montre, en effet, qu'aucune langue n'est « naturelle » à un « peuple » ni trace originelle de sa culture (Cf. Agamben, 2002). Lilla et ses amis montrent les enjeux de pouvoir qui traversent les langues nationales : Lilla est italienne, mais elle parle l'italien du sud, historiquement méprisé ; Maureen parle anglais, mais celui des « colonies ». Dans les mots de Lilla, ils sont « des étrangers parias » qui transitent par une multiplicité de langues (anglais, allemand, italien) et, ce qui est également intéressant, ils inventent aussi la leur. Presque à la fin, Rick vient de se faire embaucher comme chauffeur et surprend Lilla avec la bonne nouvelle :

Lilla: (*fingiendo exagerado sobresalto*) ¿Quién es?

Rick: El nuevo chófer de Mister Andrew Preville, director de la sucursal suiza de los cigarrillos California.

Lilla: (*saltando de alegría*) Qué!

Rick: Sí, por cinco semanas, en reemplazo de un tal Hans que chocó y ahora está en el hospital con la cabeza abollada.

Lilla: Pobre Hans! ¿No corre peligro de muerte?

Rick: Por el momento no.

Lilla: (*parodiando a los gangsters del cine*) No importa, vos ganate la confianza del trompa que juntos daremos el golpe. Una noche entramos en la fábrica...

Rick:... y nos levantamos con los habanos.

³ « Des mots royaux s'accouplent avec des mots populaires. Des mots anglais se marient avec des mots français, des mots allemands, des mots indiens, des mots noirs, s'ils le désirent. En effet, moins nous nous interrogeons sur le passé de notre chère Mère anglaise, le mieux ce sera par la réputation de cette dame ; car elle est devenue errante, une vraie dame errante ». (Ma traduction).

Lilla: Hermano, el fato está consumado. Echemos un trago.

Rick: Antes del trago lo mejor sería lastrar algo.

Lilla: (*abrazándolo*) Lastrame a mí si querés.

Rick: ¿No hay otra cosa? ¿Ni siquiera un cacho ‘e pan?

Lilla: Juná la cocina y chifláme.

Rick: (*va a la cocina y enciende la luz, sobre la mesa hay una cena fría preparada para uno*) Piba... (*se besan y se abrazan, Rick toma un trozo de pan y lo come*)

Lilla: (*en su tono natural*) ¿Te sientes mejor ahora?

Rick: (*con la boca llena*) Sí, sobre todo pensando que por cinco semanas el cacho ‘e pan no faltará.

Lilla: y por lo menos tendrás algo para contar en el pueblo.

Rick: (*yendo al baño a lavarse las manos*) Al pueblo no vuelvo más, no sé cuándo lo voy a contar! (*op. cit. : 114*)⁴.

Les *gangsters* de cinéma qu’imaginent Rick et Lilla ne parlent pas anglais mais une langue de fiction qui se déplace entre l’argot de Buenos Aires (le *lunfardo*) et le doublage en espagnol de films de *gangsters* américains. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle à Buenos Aires, le *lunfardo* était considéré comme « l’argot des voleurs ». Selon Van Mourik (2011), la genèse du *lunfardo* est complexe et liée au contact des langues des immigrés européens (galicien, portugais, espagnol, occitan, anglais), avec les langues indigènes (quechua, guaraní, mapuche) et les langues africaines des esclaves (surtout celles de la famille des langues bantoues). Le *lunfardo* faisait partie de la culture populaire (notamment du tango), mais au cours des années son usage s’est étendu à presque toutes les couches de la population de la région du Rio de la Plata. Dans ce contexte, ce n’est pas par hasard qu’il a été assimilé au caló, la langue des tsiganes en Espagne, également associée aux bas-fonds de la société. Tous les deux partagent des origines incertaines et impures et se situent au-delà de l’ensemble unitaire de propriétés descriptibles communément appelé « langue », notion associée à un territoire, à un peuple et à une culture en particulier. La relation tsiganes-argot, comme

⁴ Lilla: (*faisant semblant d’être vraiment surprise*) Qui c’est ?

Rick : Le nouveau chauffeur de Mister Andrew Preville, directeur de la filiale suisse des cigarettes California.

Lilla : (*sautant de joie*) C’est vrai ?

Rick : Oui, pendant cinq semaines je vais remplacer un certain Hans qui a eu un accident et est maintenant à l’hôpital, la tête fracturée.

Lilla : Le pauvre ! Est-ce qu’il risque de mourir ?

Rick : Pas pour l’instant.

Lilla: (*imitant les gangsters des films*) Te bile pas, faut que tu gagnes la confiance du boss et on fera le grand coup ensemble. Une nuit on s’enquille dans l’usine...

Rick : ... et on se casse avec les cigares.

Lilla : Mon frère, c’est comme si c’était fait. Buwons un coup.

Rick : Avant le coup on ferait mieux de bouffer quelque chose.

Lilla : (*le prenant dans ses bras*) Bouffe-moi si tu veux.

Rick : Y a rien d’autre ? Pas même un bout de pain ?

Lilla : Zyeute la cuisine et fais-moi signe.

Rick : (*va dans la cuisine et allume la lumière ; sur la table il ya un repas déjà froid pour une seule personne*) Ma poule... (*Ils s’embrassent et se prennent dans les bras, Rick prend un bout de pain et le mange*)

Lilla : (*elle reprend son ton naturel*) Tu te sens mieux maintenant ?

Rick : (*parlant la bouche pleine*) Oui, surtout que pendant cinq semaines on manquera pas de pain.

Lilla : et au moins t’auras quelque chose à raconter dans ton bled.

Rick : (*allant aux toilettes se laver les mains*) Au bled j’y retournerai jamais, je vois pas quand je vais le raconter ! (Ma traduction)

l'explique Giorgio Agamben, questionne radicalement cette correspondance : « les tsiganes sont au peuple ce que l'argot est à la langue ; mais, dans le court instant que dure l'analogie, elle projette une lueur foudroyante sur la vérité que la correspondance langue-peuple était secrètement censée cacher : tous les peuples sont des bandes et des coquilles, toutes les langues sont des jargons et des argots » (2002 : 77). Comme les tsiganes, les *malevos* argentins, les gangsters américains et les protagonistes de *Summer Indoors* ne font pas partie d'un peuple dans le sens que la théorie politique moderne a attribué à cette notion. Ils se rapprochent plutôt, comme Lilla le dit, des «étrangers parias» et la langue qu'ils parlent échappe aux caractéristiques spécifiques des langues issues des processus de codage officiels visant à assurer leur unité et leur pureté.

Dans un commentaire astucieux, Jorge Luis Borges dit du *lunfardo* : « J'ai l'impression que le *lunfardo* est artificiel. C'est une invention de Gobello et Vacarezza ». Au-delà de l'ironie sur les études du *lunfardo* réalisées par Joseph Gobello (écrivain qui créa en 1962 la Academia Porteña del Lunfardo) et Alberto Vacarezza (compositeur de tango et dramaturge), l'impression de Borges est très pertinente. Le *lunfardo* est artificiel, mais dans le sens où il n'est pas « naturel ». Paradoxalement, cette affirmation de Borges déclenche une question qui va au-delà du *lunfardo* : Quelle langue n'est pas « artificielle » ? Ou bien, quelle langue appartient à un peuple « naturellement » ? Précisément, ce que Borges montre à travers le caractère artificiel du *lunfardo*, ce n'est autre que la « naturalisation » des langues nationales, un phénomène qui efface sa propre généalogie traversée par les rapports de pouvoir entre les cultures et les langues. Dans ce sens, les « langues » proprement dites sont celles qui ont perdu leur caractère artificiel grâce aux normes qui définissent leur usage légitime ainsi que leurs limites correspondant, en règle générale, à un territoire et à une culture.

Dans cette scène, Lilla et Rick font une parodie des films de *gangsters*, mais aussi de la langue légitime. Étrangers à Lucerne, ils copient, apparemment en anglais (rappelons que le texte est monté sur l'artifice d'entendre les personnages parler en anglais), l'argot des gangsters en *lunfardo*. Lilla utilise le *vesre* (le verlan), pratique très répandue dans le Rio de la Plata qui consiste à changer l'ordre des syllabes d'un mot, le plus souvent « à l'envers », par exemple, « trompa » pour « patron ». Elle utilise également le *voseo* (une autre caractéristique de l'espagnol du Rio de la Plata où la forme *vos* remplace le « tu », la deuxième personne du singulier), dans des phrases comme « vos ganate la confianza del trompa » (« faut que tu gagnes la confiance du boss »), « si querés lastrame a mí » (« bouffe-moi si tu veux »), « juná la cocina y chifláme » (« Zyeute la cuisine et fais-moi signe ») ainsi que des verbes *lunfardos*, comme « junar » (zyeuter), « lastrar » (bouffer), « chiflar » (siffler). Curieusement, ces mots en *lunfardo* ne sont ni traduits ni marqués différemment dans le texte. Si une telle stratégie (celle de faire correspondre les mots en argot avec des équivalents en espagnol) aurait pu suggérer que le sens des mots est donné par leurs référents, la lecture de ce dialogue nous rappelle que cette correspondance n'est jamais pleine : « junar » (zyeuter) n'est pas « mirar » (regarder).

Le fait que Puig n'ait pas traduit ou signalé les mots et phrases en *lunfardo* provoque une sensation d'étrangeté, ou bien la perte de la certitude de la langue dans laquelle le texte est écrit. Ce dialogue qui fait irruption dans la version espagnole rend explicite l'étrangeté qui survole le scénario. Rick et Lilla ne parlent pas la langue de l'étranger, de celui qui vient d'ailleurs, mais la langue de ceux qui sont hors norme. Ils parlent dans une langue qui n'existe pas, si ce n'est dans leur dialogue, une « demi-langue » qui reproduit des voix doublées aux origines incertaines, des échos de paroles de tango et de films de *gangsters* ; en un mot, des reproductions de reproductions de reproductions. Comme celle de Puig, la langue de ces personnages est toujours étrangère et porte l'accent de la différence et de la non-appartenance. Lilla n'arrive pas à prononcer les noms des rues en allemand ; son accent ne fait que signaler

l'artifice de la langue, ou pour le dire avec Jacques Derrida, il rend évidente la prothèse d'origine.

La parodie des *gangsters* fonctionne en produisant des distorsions dans les codes de signification hégémoniques. D'un point de vue esthétique, en outre, cette parodie a également comme effet la remise en cause de la dichotomie copie-original. Rick et Lilla forgent un argot qui émerge *pendant* le processus de traduction et de contact entre les langues et registres de langue. Si, au commencement c'était la prothèse, une langue en continuelle restructuration et réorganisation, dans *Summer Indoors* le caractère « naturel » de la langue est fortement remis en cause. Le soupçon que les langues, comme le suggère Agamben, sont en réalité « les argots qui couvrent l'expérience de la langue » (*op. cit.* : 62) s'est installé dans le texte. Après cette analyse, on s'explique alors mieux le fait que Puig n'était pas bilingue. Ses premiers scénarios brisent le caractère organique des langues nationales, en montrant en même temps d'autres façons de comprendre l'écriture multilingue et la traduction. Comme la broderie des coussins de *Ball Cancelled* qui est toujours montrée du côté droit mais qui permet d'entrevoir un mélange de fils, la multiplicité de langues laisse à la surface des textes de Puig des résonances que nous n'entendons – comme le disait Walter Benjamin – que lorsque nous lisons ce qui n'a jamais été écrit.

Bibliographie

- ADAMO G. (éd.), 2012, *La traducción literaria en América Latina*, Planeta, Buenos Aires.
- AGAMBEN G., 2002, *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Rivages Poche, Paris.
- ÁLVAREZ R. & GÓMEZ J., 2004, « Manuel Puig y la estrategia de la (auto)traducción », in *II Congreso CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. En ligne : www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/.../3_Alvarez_Gomez.doc (site consulté le 3 mars 2014)
- AVELAR I., 2000, *Alegorías de la derrota. La ficción pós-dictatorial y el trabajo del duelo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile.
- BARTHES R., 1968, « La mort de l'auteur », dans *Œuvres complètes*, 2002, t. III, Seuil, Paris, pp. 40-41.
- BASTIN G., CAMPO A., & ECHEVERRI A., 2004, « La traducción en América Latina: propia y apropiada », *Revista de investigaciones literarias y culturales*, n° 24, pp. 69-94.
- BERMAN A., 1985, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- BOURDIEU P., 1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Fayard, Paris.
- BRAGANÇA M., 2010, *A traição de Manuel Puig: Melodrama, cinema e política em uma literatura à margem*, Editora da Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- BUDEN B., 2006, « Cultural Translation: Why it is important and where to start with it », *Transversal/EIPCP multilingual web journal*. Récupéré de <http://eipcp.net/transversal/0606/buden/en> (Dernier accès, 29 avril 2013).
- CABALLERO BONALD J.M., 2012, « Del mestizaje y la lengua literaria », *El País*, récupéré de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/11/actualidad/1352656848_784959.html (Dernier accès, le 15 juin 2013).
- CATELLI N. & GARGATAGLI M., 1998, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- CERVANTES M., [1615] 1937, *Don Quijote*, Espasa-Calpe, Madrid.

- CHAMBERLAIN L., 1987, « The Subject in Exile: Puig's 'Eternal Curse' on the Reader of These Pages », *Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 20, n° 3, Duke University Press, pp. 260-275.
- CORBATTA J., 1988, *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Orígenes, Madrid.
- DERRIDA J., 1996, *Le monolinguisme de l'autre (ou la prothèse d'origine)*, Galilée, Paris.
- DÍAZ R., 2002, *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature*. Lewisburg, Bucknell UP, Pennsylvania.
- DOS SANTOS MENEZES, A., 2011, « Manuel Puig: (auto)traductor », in DASILVA X. & TANQUEIRO H. (eds.), 2011, *Aproximaciones a la autotraducción*, Academia del Hispanismo, Vigo, pp.141-152.
- DRUCAROFF E., (éd.), 2000, *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, V. 11, Emecé, Buenos Aires.
- FANON F., [1952] 2009, *Piel negra mascarar blancas*, Akal, Madrid.
- FEDERMAN R., 1987, « The Writer as Self-Translator », dans FRIEDMAN A. *et al.* (eds.), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, London.
- FRANCO J., 2003, *Decadencia y caída de la ciudad letrada*, Debate, Madrid.
- GAL S., 2011, « Polyglot nationalism. Alternative perspectives on language in 19th century Hungary », dans *Langage et société* n° 136, pp. 31-54.
- GILMAN C., 2003, *La pluma y el fusil*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- GIORDANO A., 2001, *Manuel Puig. La conversación infinita*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- GLISSANT E. & GAUVIN L., 2010, *L'imaginaire des langues*, Gallimard, Paris.
- GODARD B., 1990, « Theorizing Feminist Theory/Translation », in LEFEVRE A. (éd.), *Translation: History and Culture*, Frances Pinter, London, pp.87-96.
- GOLDCHLUK G., 2013, « El brillo de una vinchita de nylon », in *Fuera del canon. escrituras excéntricas de América Latina*. Iberoamericana, Instituto internacional de Literatura Latinoamericana, Pittsburgh.
- KLINGER D., 2005, « A literatura como missão: o controle do ficcional em O mundo alucinante de Reinaldo Arenas », *Revista USP*, n° 66, USP, São Paulo, pp.167-175.
- KOZAK C., 1998, « Nuevamente el género. Allí, también, la singularidad. (Notas a las notas... a propósito de un diálogo crítico) », in AMICOLA J. & SPERANZA G. (eds.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Beatriz Viterbo Editora/Orbis Tertius, Rosario, pp. 287-294.
- LAGARDE C. & TANQUEIRO H. (eds.), 2013, *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*, Lambert-Lucas, Limoges.
- LARKOSH C., 2006, « 'Writing in the Foreign': Migrant Sexuality and Translation of the Self in Manuel Puig's Later Work », dans *The Translator*, n°12, pp. 279-299
- MARAS S., 2009, *Screenwriting. History, Theory and Practice*, Wallflower, London.
- MESCHONNIC H., 1999, *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- MIGNOLO W., 2003, *Historias locales/diseños globales: Ensayos sobre los legados coloniales, los conocimientos subalternos y el pensamiento de frontera*, Akal, Madrid.
- MOREIRAS A., 2001, *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies. (Post-Contemporary Interventions / Latin America in Translation)*, Duke University Press, London.
- NIRANJANA T., 1992, *Sitting Translation: History, Post-structuralism, and the Colonial Context*, University of California Press, Berkeley.
- OUSTINOFF M., 2001, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.
- PAULS A., 1995, « Interview » dans l'émission *Los Magos*, *Artecanal*, récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=qTfpaqYPtYo> (Dernier accès: le 18 janvier 2014)

- PUIG, M., [1956] 1996, « *Ball cancelled* », in AMICOLA J. (éd.), *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Publicación especial *Orbis Tertius*, n° 1, La Plata, pp. 27-57.
- PUIG M., [1959] 1996, « *Summer Indoors/Verano entre paredes* », in AMICOLA J. (éd.), *Manuel Puig: materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth. Volumen I*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Publicación especial *Orbis Tertius*, n° 1, La Plata, pp. 59-126.
- PUIG M., 1977, *Entrevista en A fondo. Con Joaquín Soler Serrano*, TVE, Madrid, récupéré de <http://www.youtube.com/watch?v=1VUCTtTI2nw>. (Dernier accès: le 7 mai 2013).
- PUIG M., 2005, *Querida familia: Tomo 1. Cartas europeas (1956-1962)*, Entropía, Buenos Aires.
- RAMA A. (éd.), 1981, « Literature and Exile », *Review*, n°30, Center for Inter-American Relations, New York, pp. 10-23.
- ROMERO J., 2006, *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*, Iberoamericana, Vervuert.
- ROMERO J. & LOGIE I., 2008, « Extranjería: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, n°222, University of Pittsburgh, pp.33-51.
- SAKAI N., 2009, « How do we count a language? Translation and discontinuity », *Translation Studies*, Vol. 2, n°1, London & New York, pp. 71-88.
- SANTOYO J., 2005, « Autotraducciones: una perspectiva histórica », *Meta* 50 (3), Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 858-867.
- SARLO B., 1994, « Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX », in BERG W. & SCHÄFFAUER M (eds), *Oralidad y argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Gunter Narr, Tübingen, pp. 28-41.
- SIGANEVICH P., 1998, « Brasileiridad, traducción y género en la escritura de Manuel Puig », in AMICOLA J., & SPERANZA G. (eds.), *Encuentro Internacional Manuel Puig*, Beatriz Viterbo, Rosario, pp. 237-242.
- SOSNOWSKI S., 1973, « Entrevista a Manuel Puig », *Hispanica*, año 1, n° 3, University of Maryland, Maryland, pp. 69-80.
- SPERANZA G., 2001, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Norma, Buenos Aires.
- SPIVAK, G. Ch., 1993, « The Politics of Translation », in *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, Londres/Nueva York, pp. 179-200.
- VAN MOURIK L., 2011, *El Estatus del Lunfardo*, Utrecht University, Barcelona.
- VON FLOTOW L., 1997, *Translation and Gender. Translation in the "Era of Feminism"*, St. Jerome Publishing/University of Ottawa Press, Manchester/Ottawa.
- WAISMAN S., 2010, « Foundational Scenes of Translation », *Revista E.I.A.L.*, Vol.21.1, Université de Tel Aviv. Pp. 53-75.
- WOOLF, V., [1937] 2008, « Craftmanship », in *Selected Essays*, Oxford University Press, New York, pp. 85-91.
- YILDIZ Y., 2012, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, Fordham University Press, New York.

GLOTTOPOL

Revue de sociolinguistique en ligne

Comité de rédaction : Michaël Abecassis, Salih Akin, Sophie Babault, Claude Caitucoli, Véronique Castellotti, Régine Delamotte-Legrand, Robert Fournier, Stéphanie Galligani, Emmanuelle Huver, Normand Labrie, Foued Laroussi, Benoit Leblanc, Fabienne Leconte, Gudrun Ledegen, Danièle Moore, Clara Mortamet, Alioune Ndao, Isabelle Pierozak, Gisèle Prignitz, Georges-Elia Sarfati.

Conseiller scientifique : Jean-Baptiste Marcellesi.

Rédacteur en chef : Clara Mortamet.

Comité scientifique : Claudine Bavoux, Michel Beniamino, Jacqueline Billiez, Philippe Blanchet, Pierre Bouchard, Ahmed Boukous, Pierre Dumont, Jean-Michel Eloy, Françoise Gadet, Marie-Christine Hazaël-Massieux, Monica Heller, Caroline Juilliard, Jean-Marie Klinkenberg, Jean Le Du, Marinette Matthey, Jacques Maurais, Marie-Louise Moreau, Robert Nicolaï, Lambert Félix Prudent, Ambroise Queffélec, Didier de Robillard, Paul Siblot, Claude Truchot, Daniel Véronique.

Comité de lecture pour ce numéro : Michel Beniamino, Philippe Blanchet, Fabrice Corrons, Solange Hibbs, Jean Le Dû, Foued Laroussi, Fabienne, Leconte, Gudrun Ledegen, Marinette Matthey, Marie-Louise Moreau, Francesc Parcerisas, Ramon Pinyol, Mercè Pujol, Edmond Raillard, Didier de Robillard, Richard Sabria, Cécile Van den Avenne, Alain Viaut, Marie-Jeanne Verny, Marie-Claire Zimmermann.

Laboratoire Dysola – Université de Rouen
<http://glottopol.univ-rouen.fr>

ISSN : 1769-7425