

## Un cas d'autotraduction: Sibila Petlevski.

### Exemples et problèmes.

di Alessandro Iovinelli

#### Premisse

Dans la production de textes littéraires, on trouve plusieurs situations linguistiques. La plus habituelle est celle où un auteur (A) écrit un texte (T) dans une langue dite historico-naturelle (L1). Ce texte est lu par un nombre potentiellement illimité de lecteurs partageant la même langue (xLec).

Le schéma entre émetteur et destinataire est le suivant:

$$\frac{A \times L1 = T1}{xLec}$$

Le traducteur (TR) intervient dans le texte et y introduit deux éléments fondamentaux: une autre langue (L2) et un autre ensemble de lecteurs (x<sup>2</sup>L). Le schéma entre l'émetteur et le récepteur est le suivant:

$$\frac{A \times L1 = T1}{TR} = (T)x \quad T_x = \frac{(TK + L2) = T2}{x^2 Lec}$$

Naturellement, un tel schéma admet un nombre très élevé de variables. Par exemple, un nombre non déterminé (n) d'auteurs peut être à l'origine du même texte (c'est le cas, notamment, des poèmes homériques ou de la Bible). Dans ce cas, le schéma devient:

$$A1 + A2 + A3 + An = A$$

Ou bien un auteur est auteur et traducteur à la fois du même texte.

Dans cet autre cas, le schéma est le suivant:

A=TR mais T1 et T2 sont en L1 et L2

C'est bien le cas qu'on prendra en examen.

L'autotraduction se situe aux antipodes du polylinguisme: là, le même auteur écrit des textes différents dans des langues différentes (cf. Fernando Pessoa) pour des raisons différentes, allant de l'intrinsèque/endogène (expérimentation et/ou exploitation de divers genres littéraires) à l'extrinsèque/exogène (nécessité de s'adresser à un autre public, parce qu'il a changé de pays depuis longtemps, ou qu'il n'est pas satisfait de ses traducteurs), mais l'un exclut l'autre; ici, l'auteur réécrit dans une autre langue (qui n'est pas la sienne, en principe, mais une langue à mi-chemin entre L1 et L2) le même texte, suivant ce même procédé, qui demande plusieurs rédactions pour un même texte. Dans la littérature du XXe siècle, par exemple: Samuel Beckett et Milan Kundera, passés au français, l'un de l'anglais, l'autre du tchèque.

Les premières questions à aborder sont les suivantes:

1) Pourquoi un auteur traduit-il sa propre oeuvre dans une autre langue ?

2) Quel poids faut-il donner aux deux versions qu'il nous propose?

La question 1 concerne l'historien de la littérature, et notamment, le scientifique de la littérature. La question 2 intéresse l'activité spécifique du spécialiste des sciences de la traduction.

Dans mon intervention je voudrais:

- rappeler quelques exemples d'autotraduction dans la littérature italienne (pièces de théâtre, récits, poésies).
- Aborder l'étude d'un cas, celui de Sibila Petlevski, poétesse et romancière, qui s'autotraduit et dont j'ai recueilli les propos.
- Porter mon témoignage en qualité de traducteur de ses poésies en italien.

La réflexion des variations présentes dans les textes comparés sera menée à la lumière des principaux problèmes, pouvant ressortir d'une traduction. A savoir:

- Le choix des signifiants (par ex. les rimes, les formes temporelles, les figures de diction, les figures de construction, etc)
- Le choix des signifiés (par ex. l'adaptation lexicale et syntaxique,

les idiomatismes, les figures de l'analogie, les figures de la pensée, etc).

### Analyse d'exemples d'autotraduction dans la littérature italienne

Pour celui qui s'occupe de littérature italienne, il n'est pas rare de rencontrer des écrivains s'étant mesurés avec la langue française. C'est un phénomène assez répandu dans la première moitié de notre siècle: à partir de D'Annunzio – auteur du *Martyre de Saint Sébastien*, mis en musique par Claude Debussy. Après, c'est le tour de Marinetti, dont le *Manifesto* du Futurisme sera publié dans «Le Figaro» en 1909, auteur également d'un roman, *Mafarka le futuriste*. Sans oublier Alberto Savinio et son *Hermaphrodito*.

Mon énumération pourrait être beaucoup plus longue: en général, disons que les rapports entre littératures italienne et française ont toujours été très considérables et que, depuis le XVIIIe siècle et à plus forte raison au cours des trente premières années du XXe, la littérature française a énormément influencé la production littéraire italienne.

Beaucoup plus restreint est le nombre des auteurs qui ont écrit en italien et en anglais: à l'exception de Pavese, qui s'y mesura avec ses dernières poésies de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, nous n'avons d'autres exemples que chez le critique Giuseppe Antonio Borgese, durant son exil aux Etats-Unis et d'Italo Calvino à l'occasion de ses *Lezioni americane*. Et là encore, je crois qu'il s'agit de plurilinguisme plutôt que d'autotraduction. En fait, ces auteurs – soit par cosmopolitisme, soit par formation culturelle allophone – individuent un autre public et éprouvent le besoin de s'adresser directement à lui, sans l'intermédiaire d'un traducteur. Ou alors, l'auteur – à son tour traducteur – désire s'exprimer dans la langue qu'il a longtemps «fréquentée» et avec laquelle il a désormais un rapport privilégié.

Je trouve qu'on ne peut assurément parler d'autotraduction que chez Giuseppe Ungaretti, qui acheva tout seul la version française de ses poèmes au début de sa longue carrière poétique.

Je voudrais maintenant vérifier mon hypothèse, selon laquelle l'autotraduction est également une réécriture. Et pour ce faire, je vais prendre en examen deux auteurs italiens: Luigi Pirandello et Antonio Tabucchi.

Le texte que je vais aborder est *Le bonnet de fou (Il berretto a*

*sonagli*) que Pirandello écrivit pendant l'été 1916. Le premier titre envisagé par l'écrivain était: '*A birritta cu 'i ciànciani*, modifié par la suite en '*A birritta cu 'i ciàncianeddi*, devenu enfin *Il berretto a sonagli*. Comme il est évident, ce texte a été d'abord écrit en sicilien, ensuite traduit en italien. Sans trop remonter dans le passé une telle expérience de traduction endolinguistique était très répandue dans l'Italie littéraire du XIXe siècle; l'opération n'aboutissait pas forcément à l'italien, en passant par le dialecte. Pour certains écrivains, notamment les véristes Giovanni Verga et Luigi Capuana, la démarche était, au besoin, contraire. Et ce, pour aller à la rencontre des demandes qui leur venaient des troupes de comédiens réputés, aussi bien que des goûts du public des théâtres, lequel préférait les pièces en dialecte aux représentations en italien. En ce qui concerne particulièrement Pirandello, le formule de cette pièce a été complexe, l'intrigue étant déjà exploitée dans ses deux pièces antérieures (*Certi obblighi* et *La verità*).

La démarche pirandellienne a donc été la suivante: d'abord il a fait une traduction *intersémiotique* (pour reprendre un terme jakobsonien), ensuite une traduction endolinguistique. Toujours est-il que, contrairement à d'autres pièces théâtrales, la version sicilienne n'a jamais été publiée. Longtemps, on a cru qu'elle n'existait plus et ce n'est qu'au début des années 90 qu'on l'a retrouvée. Pour l'instant, nous en avons les variantes; l'édition critique va paraître.

La version «italienne» de cette pièce a un caractère essentiellement autonome par rapport à la version «sicilienne»: ce qui était d'ailleurs facilement prévisible. Si l'on tient compte, par exemple, de certaines lettres, envoyées à l'ami Martoglio, où Pirandello donne toute une série de recommandations à l'usage des comédiens qui vont jouer *Il berretto a sonagli*, ce qui était prévisible devient évident. Notamment dans la lettre du 8 février 1917, Pirandello propose deux adjonctions concernant la gestualité du personnage principal, Ciampa.

Dans la version originale, Ciampa travaille en qualité d'écrivain (copiste) auprès d'une famille aristocratique de la province sicilienne. Autour de lui, il y en a beaucoup qui font de l'ironie sur sa condition, assez bizarre, d'homme simple et en même temps alphabétisé (dans une société, où quatre-vingt-dix pour cent de la population était analphabète). Voici l'acte un, scène une:

*Fifi*: Non vedi (. . .) che hai la penna all'orecchio?

*Ciampa*: All'orecchio, sissignore. Insegna. Scusi, il tavernajo non tiene forse la frasca e la bottiglia di saggio appesa davanti alla porta? E io, scrivano, la penna.

Dans la version sicilienne, où Ciampa s'appelle Don Nociu, cela donnait:

*Don Fifi*: 'Un 'u vidi c'avi 'a pinna?

*Don Nociu*: 'U tavirnaru, scusassi, c' 'un teni 'a cima d'addauru e 'a buttischiedda ca penni, pi 'nsgina d' 'a taverna? E iu tegnu 'a pinna!'

Le sarcasme de la réplique en sicilien est tout à fait perdu: le jeu de mots *entre penni//pinna* (= stylo-plume-nageoire) est impossible en italien, où *penna* ne donne que *stylo*.

Sachant parfaitement que le dialecte possède en lui une efficacité que l'italien n'est pas en mesure de rendre, dans sa lettre, Pirandello suggérait de représenter par le geste ce que la parole, seule, ne pouvait pas exprimer.

Voici donc la suggestion recommandée par Pirandello:

«Vorrei che, a completar la truccatura, egli si presentasse al primo atto con una penna inserita nell'orecchio. Va camminando per il paese sempre con quella penna all'orecchio. E quando, sempre nel I atto, egli dice: 'Lei mi vuole avvilire. Io scrivo, Signora!'».

[*Je voudrais, pour compléter son déguisement/maquillage qu'il (Don Nociu devenu Ciampa) se présente au premier acte portant un stylo à l'oreille. Et qu'avec ce stylo, il se promène par le village. Et qu'il porte toujours ce stylo, quand il dit (...) «Vous me vexez: je suis écrivain, Madame»*].

Nous avons donc deux éléments nouveaux, l'un extra-linguistique le maquillage/déguisement du comédien (le stylo à l'oreille) comme condition de traducibilité de la scène; l'autre langagier: la réplique (à la dame) qui va s'ajouter au vieux canevas.

Ailleurs, Pirandello a procédé par soustraction: il a fait disparaître des répliques. Comme, par exemple, lorsque le personnage féminin, *Donna Beatrice*, s'écrie à propos de son mari:

«Iu haju la tintazzioni d'ammazzallu ogni notti, Donna Rocca!»

Ce qui donnerait dans la version italienne:

«Ogni notte io ho la tentazione di ucciderlo»<sup>2</sup>

Comme chacun le sait, l'italien trivial donne aux consonnes géminées la charge d'exprimer l'injure, la violence, le mépris: toutes ses grossièretés demandent le doublement d'une consonne. Je n'entre pas dans le détail.

La géminée (et le *gros mot*) résulte beaucoup plus efficace si elle est concernée par un «z», un «t» ou un «s». C'est pourquoi «tintazzioni», «ammazzallu» et «notti» traduisent parfaitement la rage de Donna Beatrice. Sans compter que le «u» en fin de parole, se charge du poids sémantique du mot, agit comme une césure, comme une sentence, en nous préparant au poids du mot ultérieur. Dans la version italienne, la colère de Donna Beatrice ressemblerait plutôt à un désappointement, on pourrait croire que le sien n'est qu'un reproche, mais assez modéré.

Il n'y a pas à s'étonner si cette réplique manque dans la pièce en italien. Pourquoi alors choisir la version italienne, pourquoi donner sa préférence à quelque chose de moins incisif? Pourquoi ce choix d'autant plus incompréhensible, puisqu'il s'agit d'une pièce théâtrale? Parmi les interprétations, la plus intéressante est peut-être celle qui imagine Pirandello en train d'écouter les objections de ses comédiens et s'y prendre en conséquence, suivant la meilleure tradition de la *Commedia dell'Arte*.

De toute façon, la conclusion ne change en rien: l'autotraduction, en tant que réécriture consciente de la part de l'auteur, augmente et ne réduit jamais le texte réécrit.

Pour valider cette dernière affirmation, je voudrais passer à Antonio Tabucchi. Sa mise en cause sera faite suivant un parcours opposé: l'autotraduction manquée, c'est-à-dire: quand l'écrivain décide de ne pas s'autotraduire pour ne pas réécrire son texte.

Écrivain et spécialiste de littérature portugaise, traducteur italien de Pessoa, en 1991 Tabucchi écrit – en portugais – le roman *Requiem*. L'année suivante, Feltrinelli en édite la version italienne. Le traducteur n'est pas Tabucchi lui-même, mais son ami Sergio Vecchio.

Tabucchi s'attend à la perplexité de ses lecteurs. Il rédige – il

ajoute – une note:

«Si l'on me demandait pourquoi cette histoire a été écrite en portugais, je répondrais qu'une histoire pareille ne pouvait être écrite qu'en portugais, et voilà tout. Mais il y a quand même quelque chose à spécifier. En toute rigueur, un Requiem devrait être écrit en latin, c'est du moins ce que prescrit la tradition. Malheureusement, mes rapports avec le latin ne sont pas très bons. En tout cas, je me suis rendu compte que je ne pouvais pas écrire un Requiem dans ma propre langue, mais qu'il me fallait user d'une langue différente, une langue qui soit un lieu d'affection et de réflexion.»<sup>3</sup>

L'écriture, c'est-à-dire l'acte d'Écrire, en portugais devient donc:

«[...] un hommage à un pays que j'ai adopté et qui m'a adopté, lui aussi, des gens qui m'ont aimé et que, moi aussi, j'ai aimés.»<sup>4</sup>

De cette manière, Tabucchi répond à la première question: il nous explique pour quelle raison *Requiem* a été écrit en portugais.

Quant à la deuxième question (*pourquoi il ne s'est pas autotraduit ?*), il y répond, lors d'une interview de 1995:

«Ho provato a tradurre Requiem in italiano io stesso, ma non ci sono riuscito perché mi sono reso conto che inevitabilmente scrivevo un altro libro. Evidentemente ogni libro ha bisogno della sua lingua per essere scritto e a quel punto mi sono arreso all'evidenza e ho preferito affidare la traduzione a un'altra persona.»<sup>5</sup>

### Un cas particulier: Sibila Petlevski<sup>6</sup>

Je passe maintenant à un troisième cas, celui de Sibila Petlevski, que j'ai suivi dans un premier moment en tant que traducteur de ses poèmes. Les raisons de mon choix sont les suivantes:

1. La qualité de sa poésie et de ses solutions linguistiques;
2. La possibilité de connaître ses démarches à elle, comme poétesse qui s'autotraduit;
3. La volonté de proposer un de ses textes dans les versions anglaise et croate pour les mettre en comparaison.

En anglais, et par courrier électronique, je lui ai posé les questions qui suivent, en 1998.

1. *Je voudrais commencer par des informations générales. Quand est-ce que tu as commencé à traduire tes sonnets en anglais?*

Mon exemple est assez inusité. J'ai commencé à écrire des textes littéraires en anglais il y a sept ans. J'ai continué à écrire en croate, pour autant. Maintenant mes écrits littéraires, rédigés en anglais sans passer par ma langue maternelle, sont à peu près une centaine.

Voilà ce qui s'est passé avec mes sonnets: tout d'abord je les ai écrits en anglais, et après je les ai traduits en croate. Il s'agit – j'en conviens – d'une démarche très rare. Il faut aussi dire que j'ai gardé la même attitude psychologique tout au long de la traduction. Il y a des gens qui ne peuvent pas croire qu'il soit possible pour un écrivain de penser dans une autre langue, dans une langue étrangère (**think in a foreign language**). Si j'écris des sonnets, moi je pense en anglais. Ou alors disons que je ne pourrais pas les écrire dans ma langue.

2. *Pourquoi ?*

Il y a une longue tradition de sonnets dans l'histoire de la littérature croate: depuis la poésie pétrarchiste de la Renaissance de la Dalmatie jusqu'aux auteurs modernes et contemporains (Paljetak, Maroević, Mrkonjić). Mais je n'aime pas la façon dont la poésie (ni les poètes) croate contemporaine aborde le sonnet. Ce dernier a trop souvent une structure fermée, des vers courts, rimes à l'ancienne, thèmes et jeux de mots à la manière de la poésie rationaliste, c'est-à-dire de la génération des poètes croates appelée «RAZLOG». Je peux apprécier l'ouvrage des mes collègues, mais je ne peux pas le faire mien.

3. *Et quand tu écris deux versions d'un même sonnet, l'une en croate et l'autre en anglais ?*

Je ne traduis pas mes sonnets en anglais. J'écris en anglais. Bien sûr, il y a une raison pour expliquer pourquoi après avoir écrit un poème en anglais, je suis passée à le traduire en croate.

Contrairement au croate (et, par exemple, au français) qui

appartient au groupe des langues synthétiques, l'anglais appartient au groupe des langues analytiques. Or, dans une langue analytique (**analytical or isolative languages**) comme l'anglais, tous les mots restent invariables pour ce qui concerne leur forme (ils sont monomorphiques). Pour sa grammaire, ce qui compte, c'est la structure de la phrase et l'ordre de ses mots. La logique qui régit les règles grammaticales de la langue anglaise est très différente de l'activité intellectuelle indispensable pour la formation d'une phrase croate ou française. La différente manière d'articuler la pensée m'a beaucoup intriguée. Je me suis approchée de l'anglais comme d'un territoire vierge idéal pour l'exploration poétique. Grâce à sa nature analytique, l'anglais nous donne une grande «compétence créatrice». Il est parfait pour les jeux de mots (**punning on words**) et – ce que j'aime par dessus-tout – il a une grande capacité sémantique. Ce qui veut dire: *on a plus de mots en un seul vers, on utilise donc moins d'espace et, de surcroît, on obtient plus d'informations* (**more words in one poetic line or less space, more information**).

J'ai commencé à écrire mes sonnets en anglais parce que sa nature analytique m'a paru le moyen idéal d'exprimer tout ce que je voulais exprimer dans le projet titré *Choreography of Suffering*.

Mon sonnet a une structure post-moderne, car le vieux modèle standard (14 vers ou 14 vers + une queue, disposés soit à l'italienne 4+4+3+3 soit à l'anglaise 4+4+4+2) n'est que la trace de la tradition. La même chose concerne les citations de la littérature anglaise, notamment Augustan. Me disputer avec des poètes morts, ça ne m'intéresse pas; mon but n'est pas de recréer l'atmosphère de leurs poèmes, à qui j'ai emprunté un distique pour l'épigraphe du titre. Je ne suis pas intéressée au sujet sur lequel le poète cité écrivit il y a longtemps.

Je commence par un fragment de quelque chose qui est très difficile à définir et qui existe (du moins, pour moi) sous forme d'«un jamais fini méta-historique», et qui est «continuation» de la voix poétique. Comme je n'aime pas reproduire la forme standard du sonnet, j'utilise des vers longs simulant la continuité de la narration, parfois avec le rythme passionné du «staccato», qui se précipite quand on est près de la fin du poème.

Par contre, pour écrire mes épigrammes, j'ai préféré une langue synthétique comme le croate.

4. *Est-ce que tu peux m'expliquer tes démarches et les raisons de ton choix dans ta traduction de l'anglais en croate ?*

La démarche est toujours la même: d'abord j'écris mon sonnet en anglais, après, j'essaie de le traduire dans ma langue maternelle. Les raisons de ma traduction en croate sont les suivantes:

a) Une raison pragmatique (pragmatic reason).

Je suis une personne très lente. Je prends mon temps et parfois je travaille à un projet littéraire pendant plusieurs années. J'ai commencé à écrire un nouveau roman: en croate, car pour ce qui est de la fiction, je préfère écrire dans ma langue maternelle. En ce qui concerne la poésie, *Choreography of Suffering* a occupé tout mon temps ces dernières années. C'est une période de ma vie où j'ai écrit exclusivement en anglais. Il ne faut pas que j'explique combien ma position soit dangereuse dans le milieu culturel de Croatie. Tu vois, dernièrement, j'ai eu l'occasion de lire mes sonnets en Angleterre, aux Pays-Bas et au Portugal: une charmante expérience, aussi est-il naturel que je veuille une rétroaction de la part des lecteurs dans mon pays. C'est pourquoi je poursuis dans la traduction de mes poèmes anglais en croate, en dépit de plusieurs problèmes d'ordre pratique et psychologique. En général, j'aime mieux écrire en plusieurs langues que passer mon temps à me traduire d'une langue à l'autre.

b) Des raisons artistiques, éthiques et herméneutiques (artistic, ethical and hermeneutic reasons).

Ma position sur l'acte de la traduction est assez ambiguë: d'un côté, j'aime la traduction car elle me permet de voir mes écrits sous une perspective différente. De l'autre côté, l'horreur me prend si j'envisage de sacrifier une partie du signifié poétique à cause de la traduction. **(I am horrified at the thought that certain amount of poetic meaning has to be sacrificed during the process of translation).**

L'autotraduction est un projet éthique; cela sert à soigner l'égotisme et l'arrogance. L'autotraduction, même quand elle pourrait être interprétée comme un acte d'autoindulgence et de narcissisme, elle mène souvent à un état de mélancolie où même l'auteur le plus narcissique arrive à comprendre quelles sont les bornes de son travail. L'autotraduction me déprime. Voilà pour quelle raison j'ai décidé

d'écrire en anglais, croate ou macédonien plutôt que de me traduire d'une langue à une autre. Cependant, je dois reconnaître la valeur de la traduction. Comme la traduction est la façon la plus honnête de lire l'énergie employée mesurant considérablement ma compréhension du texte. En même temps, l'autotraduction mesure la compréhension de moi-même.

5. *A ton avis, tes sonnets en anglais ont été perçus comme des textes traduits ou comme des textes anglais, tout court ?*

Mes collègues anglais ont perçu mon ouvrage comme de la littérature en langue anglaise écrite par une personne née dans un pays exotique et tout à fait en dehors du contexte anglais.

6. *A propos de ta production bilingue, tu préfères qu'on la considère une forme de réécriture ou plutôt d'autotraduction ?*

Lorsque j'écris mes poèmes anglais, je pense en anglais. Lorsque j'écris mes poèmes croates, je pense en croate. En traduisant mes poèmes anglais en croate, je donne à moi-même la liberté de juger le cas particulier. Je préfère l'autotraduction, mais parfois il m'a fallu ré-écrire mes poèmes. C'est ce qui m'arrive toutes les fois que le texte original anglais me semble trop difficile; voire, enraciné dans la langue anglaise. Là, je dois choisir ce qui compte le plus: soit l'image soit le jeu linguistique (**the use of imagery or the play on words**). Que mon choix tombe sur l'une ou l'autre de ces deux solutions, il faut que je ré-écrive mon poème. J'ai remarqué que même le lecteur le plus réceptif – celui qui parle les deux langues – a toujours tendance à considérer la première solution (image fidèle et absence de jeux linguistiques) comme un exemple d'autotraduction, et comme réécriture la deuxième solution (même «montant» de jeu linguistique en croate et «petit sacrifice» dans l'image).

7. *Je voudrais maintenant aborder les aspects techniques de l'autotraduction: as-tu suivi la même méthode de traduction pour tous tes sonnets ?*

C'est à chaque fois différent. Ce qui est inchangé, c'est le premier jugement. Je fais d'abord une liste des éléments qui feront partie de la

traduction: par exemple, sujets, images, jeux linguistiques, rythme, longueur du vers, nombre des vers et des rimes, assonance, langage figuratif. Après, j'établis la hiérarchie des éléments et je leur accorde un divers degré d'importance. La hiérarchie diffère bien sûr d'un poème à l'autre.

8. *La différente structure profonde des langues croate et anglaise, quels problèmes te pose-t-elle (si elle te pose des problèmes...)?*

Les diversités sont nombreuses et concernent notamment la différence qui passe entre les pensées analytique et syntétique qui sont au-dessous de la surface linguistique de l'anglais et du croate.

9. *Dans le passage d'une langue à une autre, il y a également un changement de référents littéraires et culturels. Quelle est ton attitude, vis-à-vis des inégalités (c'est-à-dire, des inévitables non-coïncidences)?*

Les différences culturelles sont la partie la plus dangereuse dans ce travail qui est, au demeurant, un drôle de jeu. Je sacrifie une partie de la transparence du signifié culturel, tout en essayant de combler la perte des connaissances de la part du lecteur, par une même valeur affective pertinente à l'imagination poétique du destinataire. Certes, des notes en bas de page pourraient être une autre solution du problème. C'est la manière d'Eliot: l'explication de la poésie. Moi, j'aime mieux donner ma traduction, sans ultérieure explication, parce que je suis persuadée que le lecteur prend intérêt à l'ambiguïté (de la traduction) et que l'écrivain apprend toujours quelque chose davantage sur son poème grâce au sacrifice achevé dans l'autotraduction.

Prenons, par exemple, un extrait de *The Naked Truth* et considérons ses quatre premiers vers:

*Imagine dust. Grains of dust in a whirl  
Deep in the countryside; peasants  
Raising their hats to it, saying «God  
Speed you, gentlemen». Grimy faces,*

*Grievous wrongs stuck under their*

*Nails. Sun-burned flags at half-mast.  
Imagine dust. Sobs shaking frame  
Houses. Festoons hanging in a curve*

*Between two points of conscience. [...]*

Ni le lecteur français, ni le lecteur croate ne sont au courant du fait que la PEASANTRY (= gens de pays) irlandaise croit que la poussière est soulevée par des fées (ou magiciennes) qui s'envolent. Les gens de la campagne irlandaise lèvent leurs bonnets à la poussière. En revanche, les gens arabes pensent que le tourbillon de poussière est provoqué par des esprits méchants. L'image de mon poème est transparente pour les lecteurs anglophones et arabes, tandis qu'elle n'a aucun signifié pour des lecteurs croates ou français. Ce qui reste, toutefois, est la force évocative et affective du tableau qui représente des gens simples levant leurs chapeaux en direction de quelque chose d'invisible, et en même temps présent, dans la rue. Il ne faudrait pas définir l'invisible, car il s'agit d'un *quid* en mesure de rendre les visages tristes et accablés.

Les personnages de mon poème voient *l'esprit* (qu'il soit bienveillant ou méchant, peu importe) dans la rue, et savent qu'ils ne peuvent rien contre lui. Ils acceptent ce qu'il leur arrive dans la vie telle qu'elle est. Ils sont incapables de choisir: le destin n'est pas leur problème et ils «se découvrent» devant lui. Vers la fin du sonnet, la chose invisible enrichira le cœur du lecteur d'un sentiment abstrait d'angoisse qu'il partage avec les gens du poème. Il n'est pas nécessaire d'être irlandais pour se trouver piégé dans un moment accablant de la vie. La conclusion qui s'en dégage est assez perverse: si le message du poème (*the naked truth*, «la foi nue») consiste à définir l'angoisse existentielle dont il est impossible de donner une définition ponctuelle pour ce qui est d'un état particulier, alors les lecteurs croates ou français seront dans une condition meilleure que les anglophones pour l'apprécier. Il n'est pas question de savoir «bien interpréter» telle ou telle expression par un repère réel et ponctuel (les foires, la poussière, le diable, etc.). Ni, non plus, de connaître la tradition folklorique d'Irlande! Le lecteur ne doit pas **déchiffrer** le sens profond de la poésie, il doit le **sentir**.

10. *Et donc, quel est ton plus grand souci (la structure formelle, la*

*chaîne des signifiants, l'ordre et la conservation des thèmes, la polysémie différente, etc.) ?*

Cela dépend du poème. Ce qui m'a toujours exaspérée, c'est que je ne peux pas voir par avance contre quel genre de problèmes je vais buter au cours de mon autotraduction. Et les problèmes arrivent toujours. Au fait, les poèmes sont comme les gens: on ne peut pas les juger d'avance.

11. *Liberté/contraintes, fidélité/infidélité: quelles limites y a-t-il dans l'autotraduction (s'il y en a...) ?*

L'autotraduction est une aventure qui n'a pas forcément *d'happy end*. Parfois, je me suis dit qu'il vaudrait mieux laisser la responsabilité à quelqu'un d'autre. Aussi, je préfère *écrire* dans trois langues (anglais, croate et macédonien). Exercice périlleux au même degré que l'autotraduction, mais beaucoup moins désagréable. Pour m'autotraduire, il faut me relire moi-même. Je n'aime pas ça. Se relire, c'est comme les souvenirs douloureux. Pourtant, la vie continue.

12. *Tu pourrais me mentionner un ou plusieurs textes dont tu as conscience d'avoir créé «un tout» autonome ?*

Mon texte original en anglais et sa traduction en croate ne sont jamais complètement autonomes. Parfois j'essaye de créer quelque chose de différent afin d'y glisser des messages destinés aux publics croate et anglais.

Premier exemple: la fin d'un sonnet «politique» titré: *At the eleven Hour*. La phrase anglaise *at the eleven hour* correspond (du point de vue du *signifié*) à la phrase croate *pet do dvanaest*. Toutes les deux veulent dire: *à la dernière minute, au dernier moment*. Et pourtant: le *almost late* anglais correspond à «avoir encore le temps» croate. Cette différente manière de mesurer le temps nous donne la possibilité de mesurer la différence culturelle entre les mentalités croate et anglaise: presque une heure de décalage entre *eleven* (onze) et *pet do dvanaest* (quatorze heures moins cinq).

En fin de sonnet, la voix poétique qui parle à la première personne déclare qu'elle est en train de *manger sa culpabilité (eat guilt)*.

*Zar i tući ranac ću vući dok mi iz mršavog tijela  
ne izleti samrtni hropac? Ne, neću čekati ponoć. Kad bade pet  
do dvanaest, pojed ću i svoju krivnju i onu što snosi je svijet.*

*Am I supposed to carry the can for you till the death-rattle  
comes out of my famished throat? I decided I'd rather feed myself  
on your blame. At the eleventh hour I do what's good for my health.*

Dans la version anglaise, la voix veut se nourrir de la honte des autres (*the blame of others*). Alors que dans la version croate la culpabilité est partagée avec tout le monde: elle est à la fois la culpabilité personnelle et nationale, ainsi que celle des autres peuples.

Deuxième exemple: la différence qui passe entre le titre anglais, *This Sonnet Tells You the story How* (= ce sonnet vous raconte comment est l'histoire) et le titre croate, *Zgazio je cvijeće* (= On a piétiné la fleur): ce qui compte, dans les deux versions, c'est qu'il faut lire le titre comme partie intégrante du premier vers.

*A huge, wild, twelve-point stag has given me a reason*

*Jelen kapitalac, divlji i velik. Zbog njega sam se morala uzverat*

Ce sonnet combine des éléments modernes et traditionnels de manière à provoquer un effet d'ironie. Le titre anglais vise quelque chose d'inhabituel dans la façon classique du sonnet, c'est-à-dire, une perspective narrative qui appartient plutôt à la poésie moderne et contemporaine, anglaise et américaine. Par ailleurs, le titre croate vise la tradition. Fondé sur une figure de style typique de la poésie baroque, le «conchetto»<sup>7</sup> est employé souvent dans les sonnets italiens, croates et anglais du XVIIe siècle. Le même mélange ironique des éléments modernes et traditionnels agit également au niveau du *sujet*.

\*

Voilà la position de Sibila Petlevski face à l'autotraduction. Cela dit, passons maintenant à ses textes, passés au crible par le traducteur italien, qui se trouve confronté à deux versions d'un même sonnet.

Faute d'espace, notre analyse sera portée sur le problème initial de compréhension-décodification et de confrontation-adaptation et non pas sur leurs résolutions italiennes.

## MOON SONNET

Columbus discovered a vein of melancholy in the marble  
Of Isabel's bosom. She was sitting on a river bank chilled  
To the fishbone. **Looking for a mermaid he fished up a barble.**  
**The drone of sirens lost its appeal.** Small patches of tilled

Land. The new continent's proud wilderness and its left-overs.  
Beaver fur bartered for a pair of red boots to go home in. The skin  
Round his ankles stripped off, he could not make it back to bowers,  
Boudoirs and the quietness of pools disturbed only by her tail-fin

Splashing about in the process of wagging. The domesticated queen  
Of green-eyed monsters, she awaits **his arrival** like a submerged **rock.**  
Kingfisher's eye view on a dried up river bed is calmer than hers. **Lean**  
Years. This poor soil is turning into the moon's surface. Pock by **pock.**

In the newly established desert no one needs birch wood for canoes.  
They are importing it for rods. Scorched earth policy. A ruse.

## MJESEČEV SONET

Columbo je otkrio nit melankolije u ružičastom mramoru  
Isabellinih prsa dok je sjedila na sprudu promrzla do riblje kosti  
I pomislio: **Gle, više se nisam u stanju čuditi čak ni mrmoru**  
**Morskih sirena. Lovéci nereide naboo sam morunu na osti.**

Ponosni ostaci divljine novog kontinenta. Oko njih se šire kolobari  
Iskrčene šume. U ovoj se zemlji još uvijek vrši trampa dabrovine.  
U zamjenu dobivate crvene čizme od vlastite kože za put do domovine.  
Njegovim ranjenim tabanima daleke se čine sjenice u parku i budoari.

**Zamutilo se sjećanje** na bazen u vrtu čiju je površinu burkala tek  
**peraja**  
Kojom ga je pozdravljala **kraljica** što sada kao podvodna **stijena**  
Uzalud čeka povratak svoga mornara. Nastupila su teška **vremena.**  
Carić-ptica nad isušanim koritom peca. Nestale su sve breze iz **kraja.**

Sa svakim novim kraterom sve sličnija mjesecu postaje ova regija.  
Taktika spaljene zemlje. Uvoz šiba za kažnjavanje. Vojna strategija.

Les deux sonnets présentent une presque parfaite ressemblance formelle. La version anglaise a 162 paroles, 901 blancs inclus. La version croate a 146 paroles, 901 blancs inclus. 15 périodes pour la version anglaise et 16 pour la version croate.

Venons aux différences:

1. Le schéma des rimes présente une variante dans le troisième quatrain (en anglais: EFFE, en croate: EFEF);

2. Dans le deuxième quatrain, l'anglais est sous forme de discours indirect, alors que la version croate prévoit le discours direct en italique. Ce n'est plus le récitant qui dit ce qui se passe, mais Christophe Colomb lui-même qui exprime sa pensée.

En ce qui concerne la «théâtralisation» de la scène, il est à noter l'introduction de l'impératif du verbe **gledati** (= voir, regarder, viser) «**gle**», à la deuxième personne du singulier. On est passé du récit descriptif au dialogue, la présence de la deuxième personne introduisant un *destinataire* – les contemporains de Colomb, ses matelots, le poète, le lecteur ? –. Le dialogue dramatise l'illusion et l'échec de Colomb: lui, qui cherchait une néréide, trouve une murène sur la pointe de son harpon: **nisam čuditi** (= cela ne m'étonne pas), **naboo sam** (= j'ai embroché).

3. Dans la version croate, certains éléments, très connotés en anglais, changent dans l'emploi des adjectifs: *The domesticated queen* / *Of green-eyed monsters* devient tout simplement une reine (= **kraljica**); *Kingfisher's eye view* se réduit à *carić-ptica*; etc. Ce n'est pas là un choix casuel: les monstres aux yeux verts et le roi des poissons revendiquent un réseau intertextuel dans la culture anglo-saxonne qui est tout à fait inconnu dans la culture croate – l'emploi des adjectifs ne donnerait aucune suggestion mythique ni évocative.

En général, disons que le duo Colomb – Isabelle est beaucoup plus performant dans la version anglaise, là où le désenchantement de Colomb double dans celui de sa reine, qui – nouvelle Pénélope – attend en vain son retour: *she awaits his arrival like a submerged rock*. Dans la version croate, le point de vue change: c'est toujours Colomb qui évoque le passé – l'image de l'attente de la reine a disparu au profit de celle du souvenir d'un retour raté:

*Zamutilo se sjećanje na bazen u vrtu čiju je površinu burkala tek peraja*

*Kojom ga je pozdravljala kraljica što sada kao podvodna*

4. La traduction se fait véritable ré-écriture dans la glose du sonnet. Le distique est à la rime suivie en anglais et en croate.

Mais S. Petlevski profite de la rime *regija / strategija* (à la place de *canoes / ruse*) pour charger le final apocalyptique d'une valeur sarcastique à l'encontre du régime politique croate de Tudjman (*vojna strategija* = stratégie militaire), en réduisant le nouveau monde à un *mjesecu postaje* (*the moon 's surface*), où tout est *regija*, mise en scène, où tout est fictif et, par conséquent, faux. A partir de ce dernier vers, le sonnet prend alors une autre signification, par antiphrase, et nécessite d'une deuxième lecture: le **Sonnet de la lune** n'est pas un texte sentimental, mais décidément antiromantique; l'image sur laquelle s'ouvre et s'achève le texte est celle de la murène-monstre-désert et non pas celle de la nymphe-illusion-paradis terrestre. La rime est une sorte d'épiphore confirmant que les événements sont consécutifs - d'une manière plus évidente dans la version croate.

Autre exemple d'autotraduction transformée en ré-écriture est donné par le couple suivant.

#### RUNNING ON EMPTY

«Lovers have in their hearts a clock still going»

Sir John Suckling

In hard times couples work on the side. Moonlighting  
Keeps them alive. Sweethearts, **if you have in your hearts**  
**A clock still going** and a pair of hands still fighting  
For space, let them detach from the timepiece. **If your other parts**

**Miss the mark, let your bodies slither down slime-covered slopes**  
Into the big Pig's paradise. Find yourself a nice, cozy sty  
Where you can breed your babes and sucklings. **Let your hopes**  
**Run high.** Remember the word from above: Pigs might fly.

If you believe in gambling, become members of the fast set.  
Follow the religion of the moment. Your ambition is right.  
If you build the character of this century, don't economize on light.

Rub me out. Erase your best friend's voice from the cassette

That tells you how to breath. Exhale, inhale, exhale, inhale.  
I'm running on empty. **Help me, buddies.** Let me out on bale.

#### Prazni hod

«Lovers have in their hearts a clock still going.»

Sir John Suckling

U te ška vremena parovi rade na crno. Uvijek se nešto sa strane  
Nade, pa oni prežive. **Ako je sat u njihovim srcima bio**  
**Nekada točan**, možda i danas ide. Ako još kazaljke brane  
Svaka svoj prostor kruga, oslobodi ih vrtnje. Ako još koji dio

#### Promaši metu, opusti tijelo i reci: **Ops, pade!**

Do prasećeg raja se spusti. Nadi si topao kotac.  
Nejačad svoju odgoji, a slobodno gaji i nade.  
I svinje ponekad lete - odozgo poručuje otac.

S vjerom u kocku, postani dio hazarderske čete.  
Bez želje za opravdanjem, vjeru trenutka slijedi.  
Razvijaj karakter stoljeća. Pritom na svjetlu ne štedi.  
Skinu me. Zbriši glas svog najboljeg druga s kasete

Na kojoj je uputa: diši, ne diši, diši, ne diši...  
Hodam u prazno. Ako si prijatelj, iz zatvora me ispiši.

1) Un premier regard à la structure formelle de ce sonnet nous donne déjà une information concrète de la distance qui passe entre les deux textes: la version anglaise se compose de 150 mots, 836 blancs et 17 périodes, tandis que la version croate est composée de 128 mots, 722 blancs et 18 périodes.

2) Le deuxième titre n'est pas la traduction du premier: *Running on empty* (*En courant sur le vide*) n'est pas traduit par *Prazni hod* (= *Un tour à vide*).

3) En anglais la citation en épigraphe est réintroduite dans le poème et mise en évidence, en italique, alors qu'en croate non seulement l'élément typographique manque, mais aussi toute référence à son hors-texte.

4) La version croate reprend dans le premier vers du second quatrain le modèle du discours direct (**Ops, pade**) de la version anglaise, mais elle apporte une veine ironique au scénario décrit.

5) Les deux sonnets adoptent l'allocution – le destinataire est présent dans le texte et c'est à lui que l'auteur s'adresse, mais d'une manière différente.

Comme chacun le sait, l'anglais n'a qu'une forme, *you*. Le croate, comme le français et l'italien, en a deux: *ti* et *vi* (= *tu* et *vous*).

Le *you* anglais pourrait donner lieu à des doutes sur le nombre, mais il est sûr que l'interlocuteur anglais est un pronom sujet pluriel (*if you have in your hearts... if your other parts... Let your hopes run high...*), confirmé par la demande d'aide avancée par l'auteur: *Help me, buddies*. Dans la version croate, le jeu n'est plus *je-vous*, mais *je-tu*. La poésie devient alors une sorte de confession privée, où le sarcasme s'estompe en ironie, presque mélancolique, portée sur la réalité de l'existence. On pourrait affirmer que de l'interlocuteur collectif de l'anglais ne reste qu'un écho, en début de sonnet: *u njihovim srcima* (= dans leurs cœurs). Dans la version croate, Petlevski a changé de possessif: à la place de *u vašima srcima*, traduction de «*in your hearts*» (= *dans vos cœurs*), elle écrit *dans leurs cœurs*. La polémique a changé de cible: du destinataire, présent et pluriel, à un autre, toujours pluriel, mais lointain, hors texte.

Le «*tu*», par ailleurs, introduit une figure amicale. La séquelle d'impératifs successifs est sans risque de malentendus (*Naći... Skini me...*). Le vers final apporte un changement dans le ton et dans le message: *Help me, buddies* signifie simplement: *Aidez-moi, mes amis*. En croate, *buddies* devient *prijatelj*, c'est-à-dire *ami*. Non seulement: l'amitié est la *conditio sine qua non* pour que l'aide se réalise: *Ako si prijatelj, iz zatvora me ispiši* = *Si tu es mon ami, fais-moi sortir de prison*.

D'où le problème du traducteur: lequel d'entre les deux textes faut-il choisir pour préparer sa traduction italienne ?

Enfin, je voudrais proposer aux lecteurs italiens ma version de *Running on Empty*<sup>8</sup>:

#### *Correndo nel vuoto*

«Gli innamorati hanno nel cuore un orologio che batte sempre»  
Sir John Suckling

Nei tempi duri le coppie lavorano al nero. Li tiene in vita

Il chiaro di luna. Anime belle, se nei cuori ancora batte  
Un orologio e avete mani capaci di combattere  
Per il mondo, staccate la spina al timer. Se si è smarrita

Invece la rotta, scivolote con le membra lungo le chine di limo  
Dentro il Paese dei Balocchi. Trovatevi un posto al sole  
Dove crescere pargoli a iosa. I sogni mirino al massimo.  
Ricordando il messaggio, soprattutto: nulla è impossibile.

Se credete nell'azzardo, dei bari iscrivetevi al torneo.  
Ossequiate il credo della maggioranza. Non sgarra mai la bramosia.  
Se si forgia lo spirito dei tempi, sulla luce niente economia.  
Quanto a me: fatemi fuori. Insieme all'ordine dissimulato che dal video

Prescrive come respirare: a tempo a modo, a tempo a modo.  
È una giostra folle. Ma tu, se amico mi sei, slacciami il nodo.

#### Conclusions

L'analyse des textes considérés a démontré que dans le système intertextuel le texte traduit est **un autre texte** (le produit s'adjoint à un autre) et, à la fois, **un texte autre** (le produit se disjoint d'un autre, il se distingue par rapport à un autre). De fait, tout traducteur (l'auteur qui s'autotraduit aussi) conçoit l'action de *traduire* d'abord comme interprétation et puis comme ré-création, dans le sens d'une nouvelle création du texte dans la langue d'arrivée.

L'autotraduction nous confirme le fait que les poètes les premiers considèrent le texte d'arrivée comme un texte jouissant d'un statut autonome à lui.

Elargissons la loi de la réversibilité: non seulement la notion d'intertextualité a remis en cause l'originalité de toute création poétique, mais elle va toujours plus élever la traduction à sa dignité artistique, lui attribuer une valeur égale à une forme d'écriture originale: alors qu'autrefois elle était considérée *enfant d'un dieu mineur* par rapport à sa souche.

L'autotraduction a été donc un moyen efficace de démontrer la multiplication du réseau de connexion d'un texte à système linguistique pluriel et, en dernière analyse, littéraire.

Du point de vue du traducteur c'est un acquis important car il le

légitime en tant qu'auteur, le libère des fausses questions (*belle infidèle* avec ce qui suit: l'auteur qui s'autotraduit ne se pose aucun problème, il «se trahit» allègrement).

Le schéma final sera donc:

si A=TR>T2, etc alors: TR=A>Tx.

<sup>1</sup> Ce qui correspond, *grosso modo* (et, pour l'instant, d'une manière assez inconséquente de ma part):

- *T'as pas vu que t'as une pinna ?*

- *'Coute, que le bistrotier n'affiche-t-il pas en haut, pour enseigne de son bistrot, une branche de laurier et une petite flasque accompagnées d'une penni ? Ben, moi, j'ai une pinna !.*

<sup>2</sup> (= toutes les nuits, j'ai envie de le tuer)

<sup>3</sup> Antonio Tabucchi, *Requiem*, traduit du portugais par Isabelle Pereira avec la collaboration de l'auteur (Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1993, p. 7): «*Se qualcuno mi chiedesse perché questa storia è stata scritta in portoghese, risponderei che una storia come questa avrebbe potuto essere scritta solo in portoghese, e basta. Ma c'è un'altra cosa da chiarire. A rigore, un Requiem dovrebbe essere scritto in latino, perlomeno secondo quanto la tradizione prescrive. Ora si dà il caso che io, disgraziatamente, col latino me la passi male. Sia come sia, ho capito che non potevo scrivere un Requiem nella mia lingua, e che avevo bisogno di una lingua differente: una lingua che fosse un luogo di affetto e di riflessione*» (*Requiem*, Milano, Feltrinelli, 1992, p.7).

<sup>4</sup> *Ibidem* «... un omaggio ad un paese che io ho adottato e che mi ha adottato a sua volta, ad una gente cui sono piaciuto e che, a sua volta, è piaciuta a me». (*Ibidem*).

<sup>5</sup> *Dove va il romanzo?* A cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini, Roma, Omicron, 1995 [J'ai essayé de traduire moi-même *Requiem* en italien, mais je n'y suis pas parvenu parce que je me suis rendu compte que j'écrirais inévitablement un autre livre. De toute évidence, chaque livre nécessite de sa langue à lui pour être écrit, et à c'est à ce moment-là que je me suis rendu à l'évidence, préférant confier cette traduction à une autre personne]

<sup>6</sup> Née à Zagreb (Croatie) en 1964, Sibila Petlevski est enfant de la balle. Sa mère et son père sont deux peintres très réputés, d'origine macédonienne. En 1978, à l'âge de quatorze ans, elle reçoit le premier prix comme meilleur jeune poète de Croatie. En 1988 paraît son premier recueil de poèmes, *Kristali (Cristaux)*, accompagné des gravures originales de Nevenka Arbanas. Suit *Skok s mjesta (Saut à pieds joints)*, en

1990, en double version, croate et macédonienne, qui lui vaut le Prix Vladimir Nazor. L'année suivante, trois sonnets de Sibila Petlevski, traduits en anglais par elle-même (elle est parfaitement bilingue), sont inclus dans l'anthologie Douglas Messerli de la poésie américaine (*50: A Celebration of Sun and Moon Classics*). En 1993 un nouveau recueil des poèmes est paru, sous le titre: *Sto aleksandrijskih epigrama (Cents épigrammes alexandrins)*. Le recueil dont on parlera ici est intitulé: *Choreography of Suffering (Chorégraphie de la Souffrance)*. Ses derniers textes ont été publiés dans des revues en Croatie et en Angleterre.

Sibila Petlevski est également traductrice anglophone et pigiste. Docteur en Langues Comparées et en Philologie, elle est professeur de critique théâtrale à l'Académie des Arts dramatiques, Université de Zagreb. C'est la représentante croate au sein du P.E.N. Club International, et depuis 1993 aussi *l'executive editor* de «*Republika*», la revue littéraire par excellence de Croatie.

Son roman *Francuska suita (La Suite Française)*, publié à Zagreb en 1996, est en train de paraître en version anglaise, à Londres, aux éditions Pinguin, toujours dans son autotraduction.

<sup>7</sup> En italien dans le texte.

<sup>8</sup> Ma traduction de *Mjesečev Sonet* a par ailleurs déjà paru dans *Testo a fronte*, n. 17, octobre 1997, pp. 184-185. *Prazni hod* a été également publié dans *Testo a fronte*, n. 21, II semestre 1999, pp.268-70.