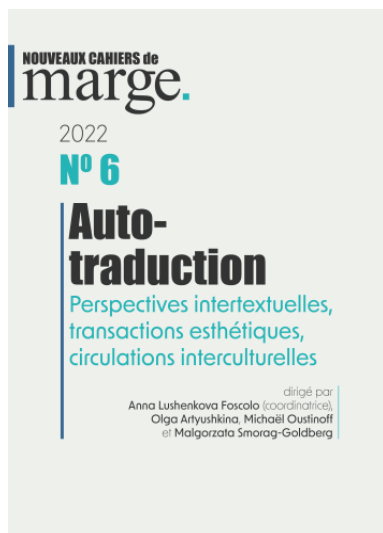




Nouveaux cahiers de Marge

ISSN : 2607-4427

6 | 2022 Autotraduction

Perspectives intertextuelles, transactions
esthétiques, circulations interculturelles

**Edited by Anna Lushenkova Foscolo, Olga Artyushkina,
Michaël Oustinoff and Malgorzata Smorag-Goldberg**

🔗 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=505>

Electronic reference

« Autotraduction », *Nouveaux cahiers de Marge* [Online], Online since 30 décembre 2022, connection on 23 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=505>

Copyright

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.505



ISSUE CONTENTS

Anna Lushenkova Foscolo

Avant-propos : « Les autotraductions en dialogue »

Perspectives intertextuelles

Anna Saroldi

Autotraduction : dialogue ou monologue ? Croisements temporels et linguistiques chez Jacqueline Risset et Peter Robinson

Simona Gallo

Across wor(l)ds: Ouyang Yu's transcultural journey in self-translation

Britta Benert

Lou Andreas-Salomé et le néerlandais

Transactions esthétiques

Amanda Murphy

Autotraduction et intermédialité chez Raymond Federman

Hélène Martinelli

Autotraduction, autoédition, auto-illustration

Martina Bolici

Filippo Tommaso Marinetti, du translinguisme « italo-français » à l'autotraduction

Circulations interculturelles

Giovanna Targia

Kulturwissenschaft, iconologie et autotraduction

Sara De Balsi

Un essai, deux publics : enjeux de l'autotraduction dans *Papà, mamma e gender* (2015) et *Papa, maman, le genre et moi* (2017) de Michela Marzano

Témoignages et métaréflexions : essais et entretiens d'auteurs

Luba Jurgenson

La neige est-elle (auto)traduisible ? ou le livre infini

Maxim D. Shrayar

Plaisirs du translinguisme

Camille Bordas and Anthony Cordingley

Entretien avec Camille Bordas, autrice de *How to Behave in a Crowd / Isidore et les autres*

Avant-propos : « Les autotraductions en dialogue »

Anna Lushenkova Foscolo

DOI : 10.35562/marge.529

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

La genèse de la publication et l'état de l'art
Les contributions

TEXT

La genèse de la publication et l'état de l'art

- 1 Cette publication est le fruit d'une série de travaux de recherche, individuels et collectifs, consacrée aux différents enjeux de la pratique de l'autotraduction. Elle s'inscrit dans une série de manifestations et publications réalisées au cours de ces dernières années : tout d'abord, le colloque international « Plurilinguisme et autotraduction : langue perdue, langue "sauvée" » organisé à Paris-Sorbonne/Eur'Orbem en partenariat avec CREE (INALCO) en octobre 2016, suivi d'une publication de la monographie collective¹, puis d'un séminaire interlaboratoires qui s'est tenu en mars 2018 à Lyon. Il s'est ensuite tenu un deuxième colloque, intitulé « (Auto)traduction et communication des imaginaires des langues à l'heure de la rehabélisation du monde », qui s'est déroulé en 2019 à l'université de Nice Sophia Antipolis (UCA), coorganisé par le laboratoire Marge², auquel s'est ajouté un autre colloque international, « La littérature au miroir de l'autotraduction », qui a eu lieu en 2021, cette fois-ci en régime de visioconférence, sur la proposition du centre de recherches Rossica (IMLI RAN), toujours

avec la participation du laboratoire Marge. À cela s'ajoutent des manifestations dont le déroulement a été entravé par l'enchaînement des crises récentes, mais dont la préparation a contribué à nourrir notre réflexion. Ainsi, la journée d'étude « Textes hétérolingues : écrire, lire, traduire » a d'abord été déprogrammée en décembre 2019, en raison des grèves de transports qui avaient marqué cette fin d'année, puis en mars 2020, au moment de l'éclatement de la crise sanitaire en France et à travers le monde. Cependant, le travail autour de l'organisation de cette journée d'étude a contribué à élargir et à consolider les contacts scientifiques de l'équipe Marge à l'échelle internationale autour de ces champs de recherches connexes que sont le plurilinguisme de l'écriture et l'autotraduction. Ce numéro spécial des *Nouveaux cahiers de Marge* réunit les travaux qui s'inscrivent dans la lignée de ces différentes collaborations, et vise en particulier à pérenniser les travaux initiés dans le cadre du quatrième colloque international dont la tenue a été empêchée pour des raisons évidentes, puisque celui-ci devait se dérouler en avril 2020, dans les murs de l'université Lyon 3. La genèse de cette parution témoigne ainsi de nombreux changements de modes, conditions et paradigmes de la recherche à l'échelle mondiale au cours de ces dernières années. Le champ d'études consacré à l'autotraduction demeure dynamique au fil de la dernière décennie³, et la bibliographie menée et régulièrement mise à jour par Eva Gentes rend compte de l'état de l'art dans ce domaine⁴. Précisons les spécificités des travaux que nous avons entrepris au cours des manifestations citées *supra*.

- 2 Le premier grand volet de ces recherches, organisé en 2016 à Paris-Sorbonne sous l'égide de l'Eur'Orbem, a été consacré aux pratiques des traductions auctoriales des écrivains issus de l'Europe centrale et des régions de l'ancien empire russe au cours du xx^e siècle⁵. Le deuxième colloque international, coorganisé en 2019 à Nice par Michaël Oustinoff, Paul Rasse et moi-même, a été l'occasion d'ouvrir la réflexion collective à d'autres sphères géolinguistiques afin d'envisager l'autotraduction à travers le prisme d'interactions des imaginaires des langues dans le monde d'hier et d'aujourd'hui, marqué par les tensions entre la « mondialisation » et la « rebabélisation »⁶. Enfin, le colloque coorganisé par les laboratoires Marge et Rossica (IMLI RAN) en 2021 à l'initiative d'Elena Galtsova avait quant à lui

l'objectif d'étudier le rôle de l'autotraduction dans les transferts culturels⁷.

- 3 Ces vastes travaux, que nous avons ainsi pu entreprendre et réaliser depuis 2016, ont permis d'explorer les différentes facettes de la créativité plurilingue, et de montrer en particulier que les textes traduits par leurs auteurs gagnent à être considérés en tant que phénomènes littéraires, culturels et discursifs particuliers, qui offrent un corpus de recherche original pour l'étude de nombreuses problématiques d'ordre conceptuel, poïétiques, narratologiques, traductologiques et intersémiotiques, reliant les champs connexes de la littérature générale et comparée, de la littérature en langue minorée, des théories de la traduction et de la théorie génétique, de la sociologie de la littérature et de la traduction, de la sociolinguistique et des études (inter)culturelles.
- 4 Faisant suite à ces divers travaux, mais aussi aux ouvrages d'autres spécialistes qui cherchent à établir une base conceptuelle dans ce domaine⁸, la présente publication est née d'une volonté d'articuler la vision du corpus formé par les œuvres autotraduites comme d'un « dispositif dialogique », de nature textuelle et/ou intermédiaire. Lors d'un séminaire de recherche « L'espace littéraire de Berlin à Vladivostok »⁹, puis d'un colloque organisé par les collègues du CEL en 2018¹⁰, j'ai eu l'occasion d'exposer ma conception de cette « double écriture » qui correspond à un dispositif poétique et un dispositif esthétique singuliers. Citons l'essentiel de cette vision :

Sur le plan du dispositif poétique, l'autotraduction touche à l'écriture de soi puisque l'auteur se dédouble en quelque sorte en devenant son propre traducteur. Ce faisant, il revient sur ses pas dans une boucle qui le ramène à une œuvre déjà écrite. Cette posture concerne non seulement le passage d'une langue à une autre, mais aussi d'une forme artistique à une autre, par exemple de la littérature au cinéma. Elle amène en tout cas à s'interroger sur les motivations de l'auteur qui nécessitent une contextualisation politique, existentielle et/ou encore créative du geste d'autotraduction. Ce geste constitue en fin de compte une remise en question de la notion de « texte original ». Sur le plan du dispositif esthétique, l'autotraduction conduit à envisager les deux versions de l'œuvre (« originale » et traduite) comme des variations en dialogue l'une avec l'autre. Elle crée un « continuum créatif » (Maxim D. Shrayer) que l'on peut envisager,

selon certains, comme une façon d'achever une œuvre (Raymond Federman) ou, selon d'autres, comme une façon de repousser cet achèvement (Olga Anokhina). [...] souvent la version autotraduite s'inscrit dans une dynamique intermédiaire propre aux pratiques artistiques contemporaines. Elle donne ainsi lieu à des dispositifs hybrides, comme chez Elsa Triolet, par exemple, qui en profite pour insérer des images dans ses textes qu'elle traduit (cette nouvelle dimension s'inscrit par ailleurs dans l'évolution générale de sa conception créative). Cette observation permet de mettre en valeur l'intermédialité comme l'un des procédés artistiques fréquemment reliés à l'autotraduction. De plus, les rapports dialogiques des deux versions renforcent le potentiel performatif de l'œuvre ; c'est aussi pourquoi l'autotraduction a tendance à engendrer de nouvelles interactions esthétiques, comme des mises en scène théâtrales¹¹.

- 5 De la sorte, le potentiel dialogique de l'autotraduction en tant que dispositif spécifique gagne à être exploré tant au niveau poïétique, qui concerne la production du texte, sa création, qu'au niveau de ses enjeux esthétiques – et qui se réalisent lors de sa réception.
- 6 L'aspect « auto-dialogique », s'il est propre, dans une certaine mesure, à toute forme d'écriture, est décuplé en situation d'autotraduction, car cette dernière implique d'instaurer un rapport dialogique avec sa propre œuvre, dans la situation de production d'une nouvelle version de ce même texte. À suivre les idées de Mikhaïl Bakhtine : « En m'objectivant (en me situant au-dehors), je reçois la possibilité d'un rapport dialogique à moi-même¹². » La pratique de l'autotraduction offre une possibilité singulière pour à la fois se situer « au-dehors » de soi, en tant que son propre traducteur et interprète, et à regagner de l'intérieur l'espace de son propre texte, considéré comme étant déjà achevé. En plus de ces aspects qui touchent à la question du sujet et de l'ambiguïté de la position scripturale, l'analyse des œuvres autotraduites permet, d'après mon hypothèse, de constater des invariants dans le rapport de l'auteur à la syntaxe, que ce soit sa langue maternelle ou une autre, et de cerner ainsi les particularités inhérentes au rapport de l'écrivain à la langue en général en tant que matière de son écriture¹³. Quant aux variations entre les deux versions, leur prise en considération permet de mettre en lumière le processus de dialogisation interdiscursive singulière¹⁴ qui s'établit entre les deux textes, ce qui prédispose l'autotraduction à

être un objet d'étude spécifique, en particulier pour les questions relatives à la syntaxe narrative en tant que charpente de la mise en image et de la mise en récit. Dans la poésie, cette dialogisation peut également être observée du point de vue prosodique, sémantique et métrique¹⁵. Les travaux de ce numéro des *Nouveaux cahiers de Marge* embrassent quatre angles d'approche complémentaires de cette vision. Précisons d'abord la logique interne générale de la publication, avant de passer en revue les contributions.

- 7 Les analyses rassemblées dans la première partie s'appuient sur les dimensions intertextuelles et énonciatives, avec une ouverture vers la perspective paratextuelle. Cette dernière reste au cœur des contributions qui forment la deuxième partie, consacrée aux transferts intermédiaires impliqués ou engendrés par la pratique de l'autotraduction. L'intermédialité, en tant que procédé artistique fréquemment relié à l'autotraduction, rend nécessaire d'envisager les œuvres autotraduites à l'aune d'autres dispositifs de narration concurrente, comme l'auto-illustration. L'approche génétique utilisée dans cette partie permet d'illustrer ce que certains chercheurs considèrent être une « précarité du texte¹⁶ » autotraduit, toujours changeant et jamais définitif, et que d'autres entendent au contraire comme une force qui, en relançant l'écriture, témoigne du caractère continu du processus créatif¹⁷. La troisième partie du numéro explore une facette de la perspective transculturelle, inhérente au phénomène de l'autotraduction, à travers l'étude du rôle de l'autotraduction dans la circulation des savoirs et des idées. Ainsi, remplaçant la littérature au sein d'autres circulations de textes, la publication vise à embrasser les domaines des transferts littéraires, artistiques, mais aussi conceptuels, par le biais de l'autotraduction. Enfin, l'apport scientifique de la publication est complété par une panoplie de discours métalittéraires à travers la parole donnée, dans la quatrième partie, aux auteurs qui ont fait eux-mêmes l'expérience de ce mode d'écriture.

Les contributions

- 8 Les contributions qui forment la première partie de cette publication collective offrent des modèles et des paradigmes pour l'étude de dialogisation qui s'établit entre les deux versions de l'œuvre. Les

contributions d'Anna Saroldi et de Simona Gallo portent sur des autotraductions de poètes plurilingues contemporains, et offrent deux approches différentes pour examiner le dédoublement de l'instance auctoriale lorsque l'auteur des poèmes devient son propre traducteur. Anna Saroldi, tout en rappelant les idées sur la langue maternelle théorisées par Jacques Derrida et par les penseurs qui l'ont suivi, examine ce que la pratique de l'autotraduction peut révéler de la perception des langues et des dynamiques interlinguistiques par des auteurs plurilingues. La mise en miroir des textes autotraduits atteste tantôt de la vision de l'écriture comme d'un dialogue entre deux langues (comme chez l'auteur et traducteur britannique Peter Robinson, né en 1953), tantôt comme des relations polyphoniques entre les langues, perçues dans leur porosité (comme chez la poétesse plurilingue Jacqueline Risset, 1936-2014). L'article de Simona Gallo interroge les manifestations discursives d'éclatement identitaire dans le recueil *Ziyi ji* 自譯集 / *Self-translation* du poète sino-australien Ouyang Yu, paru en 2012. L'article montre ainsi comment la pratique de l'autotraduction contribue à révéler les éventuelles apories liées à la multiappartenance et à la dislocation du moi consécutives à la problématique de l'exil. L'article de Britta Benert clôt cette première partie ; il est consacré à l'histoire de la publication et de la réception du roman de Lou Andreas-Salomé *In den strijd om God* (1886), l'autotraduction néerlandaise de son roman allemand *Im Kampf um Gott* (1885). Britta Benert choisit comme angle d'analyse le niveau paratextuel de la publication, qui comprend la préface non auctoriale, rédigée par un tiers médiateur. Cette « zone de transaction¹⁸ », pour reprendre les termes introduits dans la théorie littéraire par Gérard Genette, est analysée ici à travers le prisme de son rôle dans la circulation de l'œuvre dans les réseaux littéraires de l'époque, mais aussi de son impact sur la réception de l'œuvre à court et à long terme. Enfin, l'article s'ouvre sur des questions à propos des choix linguistiques de Lou Andreas-Salomé, ses rapports avec ses langues d'écriture et sa vision des cultures correspondantes. Effectivement, la posture de l'autotraducteur est rarement neutre en ce qui concerne le choix des langues et le contexte de l'écriture, et c'est la conclusion que partagent les trois contributions de cette première partie, confirmant la pensée de Rainier Grutman sur l'existence d'une hiérarchie et un déséquilibre entre les langues du monde¹⁹. Les analyses proposées par les

contributions formant cette partie permettent également de conclure que la version autotraduite de l'ouvrage n'est pas subordonnée à l'original, ce qui constitue l'une des particularités principales de ce mode de l'écriture traduisante, heurtant les paradigmes traductologiques. La dichotomie texte source/texte cible perd sa pertinence au profit des rapports dialogiques entre les deux versions. Parmi d'autres sources théoriques qui ont nourri ces analyses, citons les idées de Gayatri C. Spivak concernant la possibilité qu'offre la traduction de découvrir un « autre en soi », ainsi que le concept du « tiers espace » (également « tiers lieux » ou « troisième espace ») développé d'abord par Edward Soja, puis par Homi Bhabha. Il permet d'envisager l'autotraduction comme espace d'intermédiation culturelle.

- 9 La deuxième partie traite du corpus qui implique des transpositions intermédiales ou autres démarches intersémiotiques accompagnant l'autotraduction. La contribution d'Amanda Murphy intitulée « Autotraduction et intermédialité chez Raymond Federman : de voix en voix, de corps en corps » propose de nouvelles façons de penser la traduction, ainsi que les rapports entre une œuvre et ses adaptations : au lieu d'envisager les traductions et transpositions comme un mouvement d'une langue vers une autre ou d'un système sémiotique vers un autre, l'autrice les considère comme un mouvement d'une création – en tant qu'un tout artistique – vers une autre création. Amanda Murphy montre également le potentiel des œuvres autotraduites de Raymond Federman comme dispositif esthétique apte à engendrer l'élan créatif chez leur lecteur. L'approche transtextuelle est au centre de l'article d'Hélène Martinelli, consacré à un cas de collaboration artistique intermédiaire : une entreprise d'autoédition familiale de Stefan et Franciszka Themerson. Il s'agit d'analyser « ce que l'ouvrage fini dit de son processus et plus largement du processus d'autotraduction, qui se commente et se dédouble en texte et en image », pour citer l'autrice de l'article. L'article de Martina Bolici s'appuie sur une approche génétique ; il inclut le dossier génétique de « l'œuvre à versions » de Filippo Tommaso Marinetti. Martina Bolici cherche à montrer comment les différentes étapes de ce dossier peuvent être considérées dans leur ensemble comme « une œuvre système »

permettant de suivre « l'errance translingue » de son auteur, tout en mettant en lumière « l'échelle chromatique » de l'œuvre.

- 10 Les articles qui forment cette deuxième partie montrent entre autres que les ressources offertes par le corpus des œuvres autotraduites forcent ainsi à interroger les rapports entre création littéraire et traduction, et rendent visibles des paradigmes de la réception qui leur sont communs dont la création d'une certaine « constellation » de versions engendrée par une œuvre. Rappelons que, dans le même ordre d'idées, le colloque que le laboratoire Marge a coorganisé en 2019 à l'université de Nice, à l'initiative de Michaël Oustinoff, soutenait qu'il est « artificiel de faire une séparation radicale entre traduction et autotraduction : les deux vont, en réalité, de pair, sans oublier un cas intermédiaire, celui de la traduction en collaboration avec l'auteur²⁰ ». Ainsi, de nouveaux paradigmes se dessinent : tout comme on peut rendre explicite un dialogue entre deux autotraductions qui nous offrent des manières de lire et de questionner cet ensemble textuel, on peut également envisager l'œuvre et ses diverses traductions et/ou transpositions comme une constellation dont les éléments constitutifs s'informent et se reflètent. L'œuvre initiale gagne à être envisagée à l'appui de ses versions produites dans d'autres langues ou dans d'autres médias, car chacune de ses réverbérations met en évidence les particularités propres spécifiquement au texte dont elles sont issues. Rajoutons à cela que chercheurs et enseignants sont les mieux placés pour mettre ces possibilités au profit des analyses intermédiaires. Créer des cartographies de galaxies de différentes œuvres peut constituer un outil de lectures et de travaux de recherche. Ainsi, la galaxie du roman russe de Vladimir Nabokov *Дрызue беpeза* (*Autres rivages*, 1954) inclut, certes, ses versions américaines (*Conclusive évidence*, 1951, et *Speak memory*, 1967), mais aussi les traductions de ces différentes versions en français, espagnol, italien, allemand, chinois, ou encore russe, puisque *Speak memory* a également été l'objet d'une traduction non auctoriale de l'anglais vers le russe ! À cela s'ajoute le récit « Mademoiselle O » en tant que l'élément constitutif du dossier génétique de ces romans, et les nombreuses adaptations cinématographiques de cet avant-texte. De même, le roman américain *Lolita* inclut une autotraduction vers le russe²¹, mais aussi des traductions allophones vers de très nombreuses

langues, tout comme les adaptations par d'autres médias. Si certaines œuvres sont ainsi à l'origine d'une constellation de traductions, d'autres font naître de véritables univers transmédiaux, lorsqu'ils connaissent une réception massive et se trouvent à l'origine de traductions et d'adaptations multiples. Si certains projets de recherche et colloques commencent à exploiter cette richesse eu égard des œuvres devenues cultes, il paraît d'autant plus utile d'unir les efforts de différents spécialistes pour cartographier de tels « univers », « galaxies » et constellations littéraires, artistiques, voire culturels, afin d'élaborer les outils et les corpus numériques pour leur meilleure exploitation scientifique. Si l'autotraduction force à instaurer de nouveaux paradigmes de réception et d'analyse critique, ceux-ci peuvent ainsi s'appliquer à des œuvres issues d'autres stratégies scripturales. À l'instar des corpus numériques linguistiques et des bases de données en langues nationales, des corpus consacrés aux œuvres en différentes langues pourraient rendre visibles les galaxies ainsi engendrées, et par extension les interconnexions de ces espaces culturels et linguistiques.

- 11 Les contributions qui forment la troisième partie explorent le rôle de l'autotraduction dans la circulation des savoirs et des idées. Giovanna Targia examine de façon analytique la manière dont l'autotraduction, par le changement de « filtre linguistique », a pu avoir un impact sur la méthode et sur les contenus des recherches dans le domaine de l'histoire de l'art connu sous le nom d'iconologie – « recherches caractérisées, peut-être plus que toute autre méthode historique et artistique, par l'analyse du lien profond entre mot et image », pour citer l'article. Concrètement, il montre le rôle fondamental de l'autotraduction de l'allemand en anglais d'un texte programmatique d'Edgar Wind pour l'évolution de ce domaine d'études au ^{xx}e siècle. Nous voyons ainsi que même une autotraduction somme toute fidèle et subtile mène vers une mise au point différente de la « méthode iconologique ». L'article montre en quoi ce cas particulier de circulation du savoir au moyen de l'autotraduction a été déterminant pour toute une branche de l'histoire de l'art. Ensuite, Sara De Balsi examine les limites de certaines stratégies autotraductives dans le domaine de la circulation des idées, à travers son analyse des deux versions de l'essai de Michela Marzano consacré aux problématiques du genre. L'article montre comment la publication de ces deux textes

permet à la philosophe franco-italienne de faire circuler ses réflexions dans deux espaces linguistiques et culturels non hiérarchisés, en France et en Italie. Les limites de cette opération se manifestent dans l'absence d'une perspective transnationale et interculturelle : les particularités propres à chacun des deux pays – au niveau du cadre législatif, des traditions intellectuelles ou encore des mouvements de contestation – ne sont pas soumises par l'écrivaine à une grille de lecture comparatiste qui pourrait pourtant se révéler fructueuse. La lecture critique des deux versions proposées par Sara De Balsi montre que la stratégie choisie par la philosophe traitant ces questions d'abord en italien, puis en français, et qui consiste à contextualiser ses propos dans le but de les adapter au public de chacun de ces deux espaces géographiques et linguistiques, réduit dans une certaine mesure l'envergure de ses réflexions. Une lecture analytique mettant en dialogue ces deux versions s'avère nécessaire pour pallier cette limite.

- 12 Dans la quatrième partie de la publication, Luba Jurgenson, Maxime D. Shraye et Camille Bordas partagent, sous forme d'essais ou encore d'entretien, leurs réflexions sur la pratique de l'autotraduction. Tous trois sont à la fois romanciers, traducteurs et universitaires – chercheurs et/ou enseignants. Le genre et le style de ces trois contributions varient, entre les deux essais aux enjeux métalittéraires et un entretien conduit par Anthony Cordingley, spécialiste de l'autotraduction, avec Camille Bordas, romancière originaire de Lyon et qui travaille désormais aux États-Unis. De la sorte, partant des études textuelles, intertextuelles et paratextuelles, la publication se termine par un entretien, et qui relève à son tour du péri-texte d'une œuvre autotraduite²². Ainsi, propulsé par la vision de l'autotraduction comme d'un dispositif poétique et esthétique dialogique par excellence, ce travail s'achève d'une manière symbolique par un dialogue écrit.
- 13 En dehors des ouvrages déjà cités, la base théorique des contributions inclut les travaux d'Henri Meschonnic, de Tiphaine Samoyault et de Myriam Suchet à propos de la traduction et des textes hétérolingues, les écrits sur le translinguisme de Pascale Casanova, ceux de Trish Van Bolderen et de Johan Heilbron sur les aspects sociologiques de la traduction, les idées d'Alain Ausoni concernant en particulier la « subjectivité multilingue », les

développements de Steve Kellman sur l'activité traductive comme mode de fonctionnement des auteurs translingues, ou encore les travaux de Catherine Malabou sur la plasticité et les « formes en mouvement ».

- 14 Ce numéro n'aurait pas pu exister sans collaborations et échanges avec des spécialistes de l'autotraduction dont en premier lieu Michaël Oustinoff, pionnier des travaux dans ce domaine en France, et qui a pris part aux rencontres et manifestations citées plus haut. Sa vision de l'autotraduction comme « écriture traduisante » a nourri plusieurs contributions à ce numéro. Il en est de même de nombreux concepts élaborés par Rainier Grutman, lequel nous a également fait l'honneur de collaborer autour de chacun des colloques cités. L'appui infailible de l'équipe de recherche Eur'Orbem et de Malgorzata Smorag-Goldberg, slaviste et spécialiste de la littérature polonaise, m'a permis d'initier le premier colloque de la série, avant de soutenir plusieurs travaux qui ont suivi. Les expertises apportées et divers travaux conduits par des spécialistes de l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) dont en premier lieu Olga Anokhina, Patrick Hersant et Anthony Cordingley, ont été indispensables pour notre réflexion autour de cette série de publications. Olga Artyushkina, autrice et directrice de travaux sur le plurilinguisme et la traduction, abordant ces domaines du point de vue linguistique²³, ainsi que le Centre d'études linguistiques (CEL) dont elle fait partie, se sont également alliés à ce projet. Le regard des linguistes a été particulièrement utile pour juger de la pertinence des propositions reçues et publiées dans ce numéro. Je pense aussi aux nombreux spécialistes de l'autotraduction et des corpus étudiés dans ce numéro, qui ont généreusement donné de leur temps et de leur savoir à l'étape des expertises anonymes. Enfin, un grand nombre de collègues, parmi lesquelles Anne Maître, Hélène Martinelli et Marie-Odile Thirouin, ont accompagné ma réflexion de diverses manières à travers nos collaborations, échanges et séminaires communs. Mais c'est surtout grâce au soutien constant et amical de l'équipe Marge, apporté à différentes étapes des travaux ayant mené à cette publication, que Lyon a pu jouer le rôle de l'un des centres fédérateurs de recherche internationale dans ce domaine au cours de ces dernières années, et je tiens à en remercier chacun et chacune de mes collègues.

BIBLIOGRAPHY

- ANOKHINA Olga, « L'autotraduction ou comment annuler la clôture du texte ? », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019, p. 49-61.
- ARTYUSHKINA Olga, CAILLAT Domitille, CONSTANTIN DE CHANAY Hugues et NOWAKOWSKA-GENIEYS Aleksandra (dir.), *Hétérogénéité énonciative et discours en interaction (2). Dialogalité, hétérogénéité énonciative et genres de l'écrit*, Cahiers de praxématique, vol. 76, 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/praxematique.6746> [consulté en février 2023].
- ARTYUSHKINA Olga, YURCHENKO Yulia et ZAREMBA Charles (dir.), *Le plurilinguisme à l'épreuve de la traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Langues et langage », 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.11658> [consulté en février 2023].
- ARTYUSHKINA Olga et ZAREMBA Charles (dir.), *Propos sur l'intraduisible*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Langues et langage », 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.7806> [consulté en février 2023].
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », n° 114, 1984 [1976].
- BRES Jacques et NOWAKOWSKA Aleksandra, « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », in Laurent PERRIN (dir.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, université Paul Verlaine, coll. « Recherches linguistiques », n° 28, p. 21-48, URL : <https://hal.science/hal-00438494/> [consulté en février 2023].
- DASILVA Xosé Manuel et TANQUEIRO Helena (dir.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- ECCHERELLI Andrea, IMPOSTI Gabrielle Elina et PEROTTO Monica (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologne, Bononia University Press, coll. « Rizomatica », n° 3, 2013.
- FERRARO Alessandra et GRUTMAN Rainier (dir.), *L'autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016, DOI : <https://doi.org/10.1512/isbn.978-2-8124-3883-7> [accès restreint, consulté en février 2023].
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.
- GENTES Eva, « L'auto-traductologie : émergence d'un champ de recherches », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019, p. 235-256.

GRUTMAN Rainier, « La double dynamique verticale de l'autotraduction », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019, p. 17-30.

HOKENSON Jan Walsh et MUNSON Marcella, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, New York, Routledge, 2014 [2007].

LAGARDE Christian et TANQUEIRO Helena (dir.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.

LUSHENKOVA FOSCOLO Anna, « L'autotraduction dans la poésie de Marina Tsvetaeva : le "désenvoûtement" par la recreation », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019, p. 137-158.

LUSHENKOVA FOSCOLO Anna et SMORAG-GOLDBERG Malgorzata (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019.

MARTENS David et MEURÉE Christophe, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, vol. 177, n° 1, 2015, p. 113-130, DOI : <https://doi.org/10.3917/poeti.177.0113> [accès restreint, consulté en février 2023].

MONTINI Chiara, « Génétique des textes et autotraduction. Le texte dans tous ses états », in Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *L'Autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016, p. 169-188, DOI : <https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3883-7.p.0169> [accès restreint, consulté en février 2023].

OUSTINOFF Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

RABATEL Alain, « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue romane*, 2006, vol. 41, n° 1, p. 55-80, DOI : <https://doi.org/10.1111/j.1600-0811.2006.00043.x> [accès restreint, consulté en février 2023].

REGATTIN Fabio (dir.), *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires*, Città di Castello, I libri di Emil, 2020.

SMORAG-GOLDBERG Malgorzata et LUSHENKOVA FOSCOLO Anna, « Avant-propos », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019, p. 7-14.

THIROUIN Marie-Odile et LUSHENKOVA FOSCOLO Anna, « Écrivains plurilingues et autotraduction », compte rendu [en ligne], URL : <https://fslavesbdl.hypotheses.org/1278> [consulté en février 2023].

NOTES

- 1 Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019.
- 2 Les actes du colloque sont à paraître.
- 3 À propos de l'histoire de l'émergence de « l'autotraductologie » en tant que champ de recherche à part entière, avec une méthodologie propre, voir : Eva GENTES, « L'auto-traductologie : émergence d'un champ de recherches », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, op. cit., p. 235-256.
- 4 La bibliographie est régulièrement mise à jour et disponible en ligne : <http://self-translation.blogspot.com/> [consulté en février 2023].
- 5 Pour une description détaillée, voir : Malgorzata SMORAG-GOLDBERG et Anna LUSHENKOVA FOSCOLO, « Avant-propos », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, op. cit., p. 7-14.
- 6 Voir l'argumentaire du colloque : <https://siclab.fr/autotraduction-et-mon-dialisation-des-imaginaires-a-lheure-de-la-rebabilisation-du-monde> [consulté en février 2023]. La publication des actes est à paraître prochainement dans la revue *Cynos*.
- 7 Les actes du colloque sont à paraître.
- 8 Nous pensons entre autres aux travaux suivants : Michaël OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001 ; Jan Walsh HOKENSON, Marcella MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, New York, Routledge, 2014 [2007] ; Xosé Manuel DASILVA et Helena TANQUEIRO (dir.), *Aproximaciones a la autotraducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011 ; Christian LAGARDE et Helena TANQUEIRO (dir.), *L'Autotraduction aux frontières de la langue et de la culture*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013 ; Andrea ECCHERELLI, Gabrielle Elina IMPOSTI et Monica PEROTTO (dir.), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologne, Bononia University Press, coll. « Rizomatica », n° 3, 2013 ; Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *L'Autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, Paris,

Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016 ; Fabio REGATTIN (dir.), *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires*, Città di Castello, I libri di Emil, 2020.

9 Le séminaire « Écrivains plurilingues et autotraduction », organisé dans le cadre du séminaire régional interlaboratoires *L'espace littéraire de Berlin à Vladivostok*. Voir : <https://fslavesbdl.hypotheses.org/1278> [consulté en février 2023].

10 L'intervention intitulée « L'autotraduction comme dispositif poétique et esthétique » a été présentée au colloque *Syntaxe des langues slaves : de la norme à la transgression*, organisé à l'université Jean Moulin Lyon 3, le 31 mai et le 1^{er} juin 2018. Voir : <https://archives.univ-lyon3.fr/colloque-syntaxe-des-langues-slaves-de-la-norme-a-la-transgression> [consulté en février 2023].

11 Marie-Odile THIROUIN et Anna LUSHENKOVA FOSCOLO, « Écrivains plurilingues et autotraduction », compte rendu [en ligne], URL : <https://fslavesbdl.hypotheses.org/1278> [consulté en février 2023].

12 Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », n° 114, 1984 [1976], p. 332.

13 Cette hypothèse a en particulier guidé mon travail sur les traductions et autotraductions poétiques du russe en français de Marina Tsvetaeva : Anna LUSHENKOVA FOSCOLO, « L'autotraduction dans la poésie de Marina Tsvetaeva : le “désenvoûtement” par la recreation », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem éditions, coll. « Texte/s », n° 7, 2019, p. 137-158.

14 À propos du concept de dialogisation interdiscursive, voir en particulier : Jacques BRES et Aleksandra NOWAKOWSKA, « Dialogisme : du principe à la matérialité discursive », in Laurent PERRIN (dir.), *Le sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Metz, université Paul Verlaine, coll. « Recherches linguistiques », n° 28, p. 21-48 ; Alain RABATEL, « La dialogisation au cœur du couple polyphonie/dialogisme chez Bakhtine », *Revue romane*, 2006, vol. 41, n° 1, p. 55-80 ; Olga ARTYUSHKINA, Domitille CAILLAT, Hugues CONSTANTIN DE CHANAY, Aleksandra NOWAKOWSKA-GENIEYS (dir.), *Hétérogénéité énonciative et discours en interaction (2). Dialogalité, hétérogénéité énonciative et genres de l'écrit*, *Cahiers de praxématique*, vol. 76, 2021.

- 15 Pour les exemples, voir : Anna LUSHENKOVA FOSCOLO, « L'autotraduction dans la poésie de Marina Tsvetaeva : le “désenvoûtement” par la recreation », *op. cit.*
- 16 Chiara MONTINI, « Génétique des textes et autotraduction. Le texte dans tous ses états », in Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *L'Autotraduction littéraire : perspectives théoriques*, *op. cit.*, p. 169.
- 17 Olga ANOKHINA, « L'autotraduction ou comment annuler la clôture du texte ? », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, *op. cit.*, p. 49-61.
- 18 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 8.
- 19 Voir en particulier : Rainier GRUTMAN, « La double dynamique verticale de l'autotraduction », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, *op. cit.*, p. 17-30.
- 20 Voir l'argumentaire du colloque, en ligne : <https://www.fabula.org/actualites/90862/colloque-interdisciplinaire-autotraduction-et-mondialisation-des-imaginaires-l-heure-de-la.html> [consulté en février 2023].
- 21 À propos des autotraductions de Vladimir Nabokov, voir en particulier les analyses de Michaël Oustinoff et de Tatiana Ponomareva publiées dans le volume *Plurilinguisme et autotraduction : langue perdue, langue « sauvée »*, cité plus haut.
- 22 Voir à ce propos : David MARTENS et Christophe MEURÉE, « Ceci n'est pas une interview. Littérarité conditionnelle de l'entretien d'écrivain », *Poétique*, vol. 177, n° 1, 2015, p. 113-130.
- 23 Voir : Olga ARTYUSHKINA et Charles ZAREMBA (dir.), *Propos sur l'intraduisible*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Langues et langage », 2018 ; Olga ARTYUSHKINA, Yulia YURCHENKO et Charles ZAREMBA (dir.), *Le plurilinguisme à l'épreuve de la traduction*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Langues et langage », 2020.

AUTHOR

Anna Lushenkova Foscolo

Anna Lushenkova Foscolo est maîtresse de conférences à l'université Jean Moulin Lyon 3. Ses objets de recherche relèvent des champs connexes de littératures

russe, française et comparées : traductions, circulations et transformations des œuvres de langue russe, française et anglaise, du xixe siècle à nos jours ; théorie littéraire (histoire des genres et des formes, théorie dialogique de Bakhtine, transferts génériques et problèmes du canon) ; littérature et cultures populaires. Elle a dirigé divers travaux, recueils et colloques consacrés au plurilinguisme et à l'autotraduction. Ses publications visent notamment à élaborer de nouveaux paradigmes d'application des concepts fournis par la théorie littéraire, entre autres dans le domaine de l'intertextualité, pour interroger la poétique de la création littéraire et les effets de réécriture. Le corpus de prédilection de ses analyses est constitué d'œuvres de poètes et prosateurs majeurs de la première moitié du xxe siècle dont Ivan Bounine, Marina Tsvetaeva, Marcel Proust, D.H. Lawrence, et d'auteurs de l'extrême contemporain.

IDREF : <https://www.idref.fr/185450385>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-0968-1669>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/anna-lushenkova-foscolo>

Perspectives intertextuelles

Autotraduction : dialogue ou monologue ? Croisements temporels et linguistiques chez Jacqueline Risset et Peter Robinson

Anna Saroldi

DOI : 10.35562/marge.547

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Les métaphores dialogiques et temporelles peuvent être un excellent point de départ pour décrire et comprendre l'approche des dynamiques interlinguistiques et la pratique traductive d'un écrivain. Cet article examine la compréhension que les poètes Jacqueline Risset et Peter Robinson ont de leurs autotraductions en italien, et comment cela se reflète dans leur travail. Le dialogue entre leur critique et leur pratique poétique s'incarne dans ces autotraductions, qui constituent deux modèles différents. Chez Robinson, les langues sont nettement distinctes ; elles forment deux systèmes différents séparés par des frontières fermes, tandis que chez Risset l'italien et le français entretiennent un dialogue fluide, où l'autotraduction se fait continuation du poème.

English

Dialogical and temporal metaphors can be successfully adopted to describe and understand a writer's approach to inter-linguistic dynamics and translation practices. This article investigates the understanding that poets Jacqueline Risset and Peter Robinson have of their self-translations into Italian, and how this is reflected in their works. The dialogue between their criticism and poetical practice is embodied in their self-translations, which follow two different models. In Robinson's work languages are clearly distinct; they constitute two different systems separated by firm boundaries, whereas for Risset, Italian and French maintain a fluid dialogue, where the self-translation becomes a continuation of the poem.

INDEX

Mots-clés

autotraduction, hétéroglossie, poésie italienne contemporaine, traduction comme dialogue, traduction et temps, Risset (Jacqueline), Robinson (Peter)

Keywords

self-translation, heteroglossia, contemporary Italian poetry, translation as dialogue, translation and time, Risset (Jacqueline), Robinson (Peter)

OUTLINE

Les poètes

Risset : l'autotraduction comme prolongement

Robinson : l'autotraduction comme réparation

TEXT

- 1 Il n'est pas d'autotraduction qui n'engage une réécriture : les autotraducteurs, en tant qu'auteurs, sont confrontés à la tâche consistant à traduire une œuvre qu'ils peuvent dans le même temps modifier à leur guise, sans avoir même à justifier les changements opérés sur le texte. En admettant que chaque autotraducteur, dans une certaine mesure et comme tout traducteur, entreprend de réécrire le texte, et qu'il est difficile, sinon impossible d'établir une nette distinction entre autotraduction et réécriture, cette contribution interrogera le lien entre la théorie et la pratique autotraductive de deux poètes, Jacqueline Risset (1936-2014) et Peter Robinson (1953-). En analysant leurs écrits théoriques et leurs poèmes, nous verrons si les auteurs considèrent l'autotraduction des textes comme un dialogue entre deux langues différentes, ou comme un monologue pluriel, où plusieurs langues se mêlent sans frontière précise.
- 2 Entre des écrivains de cette stature, chez qui les rôles de poète, de critique et de traducteur cohabitent et se chevauchent, un dialogue constant se poursuit entre pratique et théorie. Ces deux poètes-traducteurs s'étant autotraduits du français et de l'anglais vers l'italien, nous examinerons les conséquences de ce geste sur leur travail. Comme on va le voir, l'acte d'autotraduction pose aux auteurs des questions méthodologiques telles qu'ils ne peuvent se passer d'une réflexion sur le statut même de ce qu'ils sont en train de produire, et sur la manière dont ils entendent le faire. Le lien étroit de Risset et de Robinson avec la langue italienne est confirmé par

leur décision d'autotraduire leur poésie, en la déplaçant d'une langue – pour reprendre la classification de Johan Heilbron – hypercentrale (l'anglais) ou centrale (le français) vers une langue semi-périphérique (l'italien)¹. Cette dynamique d'« infratraduction » mérite notre attention dans la mesure où le déplacement d'une langue plus centrale vers une langue plus périphérique reste minoritaire dans les cas d'autotraduction, comme le souligne par Rainier Grutman² : en général, les autotraducteurs se déplacent vers le centre ou, quand ils optent pour la périphérie, ils le font en revenant à leur langue maternelle – ce qui n'est le cas ni pour Risset ni pour Robinson. Dans leur pratique, les dynamiques de pouvoir entre les langues dominantes se trouvent subverties. Les auteurs expriment leur volonté d'être adoptés par la culture qu'ils ont choisie : leur pratique hétéroglotte montre leur désir d'appartenir à un système littéraire qu'ils ont contribué à exporter.

- 3 Observer leur conception de l'autotraduction, c'est aussi montrer la manière dont ils perçoivent les langues, et déterminer s'ils les considèrent comme des entités différentes, ou s'ils voient entre elles une continuité. Cette différence de perception des langues a bien été soulignée, notamment au regard de la création du concept de « monolinguisme », par des penseurs comme Jacques Derrida, Yasmine Yildiz, et David Gramling³. Yildiz et Gramling soulignent que l'hypothèse selon laquelle une langue serait une, distincte des autres et indépendante, remonte aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles. Le monolinguisme a pu toutefois s'imposer comme modèle pour réécrire l'histoire des langues à la lumière de l'histoire identitaire, générant « une monolingualisation rétrospective de l'histoire littéraire de l'Europe de l'Ouest, fondée sur une vision romantique de la langue maternelle⁴ ». D'après cette vision, la langue maternelle est celle à laquelle on « appartient », à la différence des autres langues. Mais cette conception coexiste avec d'autres : comme le souligne Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, « il n'y a pas d'idiome pur⁵ », pas de limite clairement établie entre une langue et d'autres ni entre les registres et les dialectes : « Il est impossible de compter les langues. Il n'y a pas de calculabilité, dès lors que l'Un d'une langue, qui échappe à toute comptabilité arithmétique, n'est jamais déterminé⁶ ». L'étude des autotraductions nous offre un point de vue privilégié pour observer comment un auteur se déplace et travaille entre plusieurs

langues, et nous permet d'explorer ce que ce processus nous dit de sa compréhension des langues. S'il en connaît plusieurs, comment les perçoit-il ? Est-ce que l'autotraduction est un net déplacement d'une langue vers une autre, entre deux entités distinctes, ou plutôt un mouvement poreux et continu, comme pour Derrida ? Considérer la métaphore de l'autotraduction comme dialogue ou comme monologue peut donc nous aider, non seulement à identifier la conception que l'écrivain se fait du processus d'autotraduction, mais aussi à réfléchir à ce que la pratique autotraductive et son résultat peuvent révéler de la compréhension globale qu'un auteur peut avoir des dynamiques interlinguistiques. Cette paire de notions se distingue de la binarité sourciste/cibliste de la traductologie, car elle ne vise pas seulement à décrire le rapport des auteurs aux textes, mais aussi et surtout aux langues. Notre attention se portera ici sur ce que l'autotraduction peut nous révéler de la perception par les auteurs des langues de leur écriture. Cette approche sera également appréhendée comme métaphore temporelle : quand ces poètes traduisent, dans quelle direction se tourne leur regard ? Sont-ils orientés vers un texte considéré comme achevé, et qu'ils souhaitent rendre dans une autre langue, ou sont-ils en train de remodeler ce texte avec de nouveaux outils, et donc de le pousser vers l'avenir ?

- 4 La partie centrale de cet article sera consacrée à des exemples textuels provenant des recueils poétiques autotraduits *Il tempo dell'istante* (2011) de Risset et *L'attaccapanni e altre poesie* (2004) de Robinson. L'analyse des poèmes sera mise en perspective au regard des commentaires théoriques sur la traduction écrits par les deux auteurs. Dans le cas de Risset, notre étude s'enrichit des brouillons conservés aux archives Risset-Todini. Comme le souligne Patrick Hersant, la séquence « texte source-brouillons-texte cible » est « bien plus riche et éclairante » que la simple comparaison d'un original et de sa traduction, car elle donne à voir le processus qui a conduit au choix du traducteur (ici de l'autotraductrice)⁷. Les restrictions liées à la pandémie de la covid-19 ont rendu impossible, hélas, l'étude de l'intégralité des documents relatifs à l'autotraduction de Robinson, récemment confiés aux archives de l'université de Reading. Nous espérons poursuivre ce travail dans les années à venir, afin de rechercher dans les archives les traces des tendances décrites dans notre analyse. Pour la même raison, l'analyse de la méthode

autotraductive de Risset se fonde avant tout sur l'analyse des textes publiés, et ne recourt aux brouillons qu'en tant que preuves supplémentaires.

Les poètes⁸

- 5 Jacqueline Risset (1936-2014) fut une poétesse renommée, aussi bien qu'une critique, une universitaire et une traductrice. Son succès le plus retentissant dans ce dernier domaine aura été la traduction en français de la *Divine comédie*, publiée par Flammarion entre 1985 et 1990⁹. Elle a aussi été l'actrice principale de la réception italienne de *Tel Quel*, groupe auquel elle a appartenu entre 1967 et 1983. Risset a toujours travaillé entre les domaines littéraires italien et français, ce qui se manifeste par une production comprenant aussi bien des traductions des classiques littéraires (elle a aussi traduit Machiavel et Vico) que des auteurs contemporains comme Lalla Romano, Fellini et Zanzotto, Ponge et Sollers. Elle a publié huit recueils de poèmes en français, et deux en italien : *Amor di lontano* et *Il tempo dell'istante*¹⁰. Ce dernier sera l'objet central de cet article. Si *Amor di lontano* est la traduction italienne du cinquième recueil poétique de Risset, *L'amour de loin*¹¹, *Il tempo dell'istante*, est un recueil entièrement nouveau. Risset y rassemble des poèmes provenant de certains de ses recueils français (dont « L'amour de loin », avec des révisions)¹², et y ajoute des inédits, créant ainsi un livre pensé spécifiquement pour son public italien.
- 6 Peter Robinson (1953), qui enseigne actuellement la littérature anglaise à l'université de Reading, est aussi un critique renommé et un poète reconnu, lauréat de nombreux prix. Son intérêt pour la traduction et les langues étrangères s'est manifesté tout au long de sa carrière, et constitue, dans le contexte britannique du moins, une de ses particularités en tant que poète. Il est l'un des rares poètes anglais, par exemple, à avoir publié un « quaderno di traduzioni », *The Great Friend and Other Translated Poems*¹³. Ce recueil réunit des poèmes traduits pour la plupart de l'italien, mais aussi du français et de l'allemand. En tant que traducteur, Robinson a aussi travaillé sur des langues comme le japonais (il a vécu et enseigné au Japon pendant dix-huit ans)¹⁴, mais il est connu avant tout pour ses traductions de poètes italiens contemporains, dont Giorgio Bassani,

Pietro De Marchi, Franco Fortini, Eugenio Montale, Antonia Pozzi, et surtout Luciano Erba et Vittorio Sereni. Sa traduction d'Erba, *The Greener Meadow*¹⁵, lui a valu le prix John Florio, la plus prestigieuse récompense pour les traductions de l'italien vers l'anglais, tandis que son travail sur Sereni avec Marcus Perryman a donné lieu à la traduction la plus exhaustive de son œuvre en anglais (aussi bien pour la poésie que pour la prose)¹⁶.

- 7 Dans leur approche de l'autotraduction, ces deux poètes présentent à la fois des traits communs et des différences notables. Les deux recueils que nous allons examiner, *L'attaccapanni e altre poesie* et *Il tempo dell'istante*, ont été créés pour le public italien, et il n'en existe pas de version anglaise ou française. Ce simple fait montre que Risset comme Robinson entendent se situer dans le domaine littéraire italien, chacun à sa manière, en remodelant leurs œuvres. Tous deux voient dans la traduction et dans l'autotraduction une inéluctable « perte »¹⁷ ou un « dommage »¹⁸. Pour Risset, cet aspect est lié à Dante, à la rupture du « legame musaico » (*Convivio*, I, VII, 14) et de l'harmonie originelle du poème, à la dissociation du son et du sens inhérents à la langue dans laquelle la composition initiale a eu lieu¹⁹. Comme elle le fait remarquer, « se traduire signifie expérimenter, plus cruellement encore, la déchirure, la perte²⁰ » ; on notera que cette conception négative est très répandue chez les autotraducteurs, à commencer par Beckett. De même, comme l'observe Andrew Fitzsimons, Robinson est bien conscient de cette dimension de l'autotraduction, et c'est pourquoi il s'intéresse à sa dimension réparatrice²¹. La réparation peut s'effectuer à deux niveaux différents : il envisage, d'une part, la « restauration d'une partie de l'altérité originelle du poème²² » et, d'autre part, l'expression d'une symbolique plus personnelle. On peut lier cette approche à sa première expérience traumatique de l'Italie, où il a été le témoin d'une brutale agression. Dans la pratique de Robinson, vie et poésie sont constamment enchevêtrées, et l'autotraduction, comme on va le voir, est aussi une occasion d'autoréparation.

Risset : l'autotraduction comme prolongement

- 8 Pour le lecteur d'*Il tempo dell'istante*, le changement qui s'opère entre version italienne et version française est patent, notamment parce que l'édition italienne, publiée par Einaudi, propose au lecteur le texte français et le texte italien en vis-à-vis – pratique courante chez les éditeurs italiens de poésie en traduction –, si bien qu'il est facile d'établir des comparaisons pour peu que l'on maîtrise les deux langues. Dans son étude sur les pratiques hétéroglossiques dans la littérature italienne, Furio Brugnolo avait souligné, en analysant le premier recueil italien de Risset, *Amor di lontano*, un déplacement vers le « stile ermetico » de la poésie italienne, constitué par l'élimination des éléments définis du discours (articles, pronoms, adjectifs possessifs, prépositions, déictiques, etc.)²³. Une analyse de textes de son deuxième recueil italien, *Il tempo dell'istante*, dont je ne peux donner ici que quelques exemples, montre que cette tendance est préservée dans sa logique traductive :

dans la lumière et l'évanouissement	in luce e mancamento	(p. 43)
en face ils se saluent avec des chapeaux noirs	davanti si salutano cappelli neri	(p. 7)
Mais ce qui compte est cet instant sans cesse	Ma ciò che conta è l'istante senza sosta	(p. 73)
il n'y a rien à dire contre elle	non c'è nulla da dire contro	(p. 39)
enfin aujourd'hui arrivées dans la ville	infine arrivate in città	(p. 169)

- 9 Ces changements, apparemment minimes, sont significatifs par leur nombre et par leur cohérence à l'échelle du recueil. Le goût de Risset pour le style hermétique ne saurait être présenté seulement comme une tendance conventionnelle ni surtout domesticante, et cela pour deux raisons principales : d'abord, comme le souligne Brugnolo, ce style est désormais dépassé dans le contexte poétique italien, ce qui rend l'autotraduction de Risset « légèrement désuète²⁴ » ; ensuite, ce style correspond plutôt à l'experimentalisme linguistique de *Tel Quel*²⁵ et aux débuts poétiques de Risset avec le recueil *Jeu*²⁶. Risset commente elle-même ce style en précisant qu'il « était en vérité précisément ce que je voulais obtenir, et que peut-être je

n'osais pas encore faire en français²⁷ ». Cette tendance hermétique générale n'est pas une règle intangible et, même si Risset avance dans cette direction, parfois elle prend une décision opposée à celle que l'on pourrait attendre selon le schéma de Brugnolo. Dans *Il tempo dell'istante*, on voit encore plus de cas d'autotraduction à contre-courant par rapport à la tendance hermétique que dans *Amor di lontano*, dont je livre ici quelques exemples :

quand elle se dissout par le / centre	quando si dissolve a partire dal / centro	(p. 25)
il reste	resta solo	(p. 39)
regard du palais sur la ville	e lo sguardo del palazzo sulla città	(p. 111)

- 10 Risset est encore plus innovante dans ses autotraductions qu'elle ne l'était dans *Amor di lontano* :

petit rire commencement sans assurance, qui commence, reprend les éléments, la vision	riso insicuro che inizia riprende gli elementi la visione	(p. 5)
formule du rien / passage mortel	formula del nulla / passaggio	(p. 115)
tendre regard présence	presenza	(p. 117)

et encore plus dans les derniers textes du recueil, les inédits
« Stazione Du Bellay » et « Quando il velo si squarcia » (p. 173-177) :

et l'eau salée coule sur mon visage	scrivo e l'acqua salata scorre sul mio viso	(p. 173)
chaos par qui le monde / devient visible	caos dal quale il mondo / - risonanza / diventa visibile	(p. 173)
ou encore s'étend / paresseuse distraite / mais pas trop // chanteuse	o ancora si stende / pigra distratta / ti amo distratta // ma non troppo // cantante	(p. 177)

- 11 Des poèmes inédits comme « Illisso » et « Stazione Du Bellay » s'interrogent aussi sur le processus d'écriture, et sur la question du temps et de la transformation, comme quand elle écrit : « Elle dit que tant qu'elle a des ailes / tant qu'elle s'élance elle n'a / d'autre vérité que cet élan / ne se devance pas / ne se précède pas // rythme // surprise // métamorphose // force de l'énigme » (p. 168). Cela la

pousse à se demander « le présent est-il impossible ? » (p. 172). Vers la fin de sa carrière, Risset se laisse entraîner par ses poèmes comme s'ils étaient des voiles (« mes vers mes vœux mes voiles » p. 170) et elle suit le développement de la voix propre au poème.

- 12 Comme on vient de le voir, presque vingt ans après ses premières autotraductions, Risseta gagné en confiance et se sert de l'italien de façon plus libre, s'affranchit de toute règle préétablie en ce qui concerne la révision stylistique du texte. En ajoutant ou même en supprimant des vers qui n'étaient pas présents dans l'édition française (ce qui n'arrive qu'une seule fois dans *Amor di lontano*), Risset se libère de toute notion préconçue quant à ce que devrait être une autotraduction : elle suit son instinct et ce qu'elle considère comme la vie italienne du poème. Son style et la révision du texte n'obéissent plus à des règles établies *a priori*, mais ils se produisent et se développent dans le contexte d'une partie spécifique du poème. Comme l'attestent les brouillons des poèmes d'*Il tempo dell'istante* conservé aux archives Risset-Todini à Rome ²⁸, ces modifications naissent directement dans les versions italiennes du texte, et non plus dans les brouillons des révisions françaises. Dans un premier temps, Risset traduit les poèmes du français en italien, puis elle commence à les modifier et à réviser la version italienne directement en italien. Selon nous, ces changements montrent que, quand elle est en train de corriger les brouillons italiens d'un poème, elle ne réfléchit pas à la meilleure méthode pour rendre le français, mais agit plutôt en fonction de ce qui lui semble le mieux pour le poème, en laissant de côté les considérations sur l'éventuelle équivalence entre les deux textes. En s'autotraduisant, Risset peut s'offrir un nouvel accès à la « chambre abandonnée » du poème ²⁹, et donc reprendre la réflexion et le travail interrompus. Je donne ici l'exemple des brouillons de « Sound of shape » ³⁰, qui diffère de la version publiée dans le recueil.

Un jour il y a un jour là il y a
un jour
– Je vois

la nuit

la nuit c'est autre chose il y a
un feu

tu vois il y a un feu

Un giorno lì c'è
un giorno
– Io vedo

La notte

La notte è altro c'è
un fuoco

Tu vedi là c'è un fuoco

Un giorno lì c'è
un giorno
– Vedo

la notte

la notte è altro c'è
un fuoco

vedi là c'è un fuoco

je ne comprends pas, ce qu'ils font assis autour de ce feu	Non capisco quel che fanno seduti intorno a quel fuoco	non capisco cosa fanno seduti intorno al fuoco
[...]	[...]	[...]
tu vois sur l'autre bord les grandes maisons en verre	tu guardi sull'altra sponda le grandi case di vetro	vedi sull'altra sponda le grandi case di vetro
en traversant ce pont tu peux recevoir dans la tête	attraversando questo ponte puoi ricevere sulla testa	attraversando questo ponte puoi ricevere nella testa
une balle lancée d'une colline de ce côté-ci	una pallottola lanciata da una collina da questa parte	una pallottola lanciata da una collina da questa parte
<i>brooklyn wurthering</i>	brooklyn wurthering	brooklyn wurthering
tu regardes d'ici les grandes maisons hardies	guarda da qui le grandi case ardite	guardi da qui le grandi case ardite
cette force et ce courage traversent les pieds	quella forza e quel coraggio ti attraversano passando per i piedi	quella forza e quel coraggio traversano i piedi
ce courage en nuage au- dessus de l'eau	coraggio in nuvola al di sopra dell'acqua	coraggio in nuvola al di sopra dell'acqua
mosquée dessinée dans l'air par ce fer	moschea disegnata nell'aria da quel ferro	moschea disegnata nell'aria dal ferro
doux tapis bleu	dolce tappeto azzurro	dolce tappeto azzurro
ou d'en haut sur le fer et le verre	oppure dall'alto sul ferro e sul vetro	oppure dall'alto su ferro e vetro
la neige	la neve	la neve (p. 9-11)

- 13 Cette version dactylographiée, dans la colonne du milieu, est plus conservatrice que la version publiée. Elle garde les pronoms sujets qui seront éliminés dans l'édition en volume (« Io vedo / La notte », « Tu vedi là c'è un fuoco », ainsi que « tu guardi sull'altra sponda le grandi case / di vetro »). Les démonstratifs sont encore présents (« moschea disegnata nell'aria da quel ferro »), ainsi que les prépositions, comme on le voit dans un autre brouillon du même poème (« oppure dall'alto sul ferro e sul vetro »). Pourtant, après avoir rouvert l'usine des poèmes, Risset continue à écrire. Pour elle, il n'y a pas de conflit entre traduction et réécriture, dans la mesure où elle s'insère dans une tradition qui lie les deux aisément. Dans cette interprétation de l'autotraduction, Risset se place dans la continuité de Joyce, dont elle

avait précisément étudié les autotraductions d'*Anna Livia Plurabelle*³¹. Tous deux voient dans la traduction un « prolongement » du texte³², une extension de son mouvement et de sa vie. Risset écrit à propos de Joyce que « le travail de traduction ne consiste pas dans son cas en une recherche d'équivalents hypothétiques du texte "originel" (considéré comme donné, définitif) mais dans une élaboration ultérieure³³ ». Cela vaut aussi pour sa propre poésie :

Et se traduire, d'une langue à l'autre, est déchirure, perte. On en sort en décidant : ne pas calquer ce qui ne se peut plus calquer, poursuivre, plutôt. Poursuivre, c'est-à-dire revenir pendant quelques moments dans l'usine où le poème s'est préparé. Ne pas restituer, ne pas reconstruire le même³⁴.

- 14 Par conséquent, l'autotraduction pour elle n'est pas la réponse à un texte préexistant, un effort pour le transporter intégralement dans une langue différente, mais plutôt sa continuation par un nouveau moyen. Risset ne se demande pas comment rendre une inspiration passée, mais comment la développer encore. L'autotraduction ne signifie pas forcément, pour Risset, un changement de langue, comme on voit dans le cas de « In viaggio », où des vers sont préservés en italien :

sans verbes	senza verbi
– si novus est ceci :	– se novus è questo:
 un miracle	 un miracolo
un neuf	un nove
 Ah !	 Ah!
Ange !	Angelo!
 angeli del ponte	 angeli del ponte
vesti mosse	vesti mosse
 gran vento	 gran vento
delle vostre menti	delle vostre menti
qui passe ?	chi passa ?

ah ma mémoire – ah mia memoria

- 15 La pratique autotraductive de Risset vise davantage l'avenir que le passé : les versions italienne et française des textes ne sont pas perçues comme deux textes différents, où l'un devrait reproduire l'autre. Ces deux langues sont souvent mélangées et entrelacées dans les deux versions, avec d'autres encore comme l'anglais et l'espagnol, de sorte qu'il est d'emblée difficile de distinguer une version « italienne » d'une version « française ». L'autotraduction est perçue comme une occasion de revenir à des poèmes jusqu'alors « achevés », et de recommencer à les écrire, pour les pousser encore un peu dans la direction de leur forme finale – sans doute inatteignable.

Robinson : l'autotraduction comme réparation

- 16 Le recueil autotraduit *L'attaccapanni e altre poesie* est le signe concret d'une évolution du rapport de Robinson avec l'Italie, après des débuts douloureux. Il réunit des poèmes tirés de plusieurs recueils précédents³⁵, ainsi que des poèmes encore inédits en anglais³⁶, tous choisis dans l'intention de raconter à de nouveaux lecteurs la relation du poète avec l'italien et avec l'Italie, et les changements survenus grâce à la poésie de Vittorio Sereni et à la rencontre de sa deuxième épouse, Ornella Trevisan, qui l'a également aidé à traduire ses poèmes³⁷. Ce point distingue sa pratique autotraductive de celle de Risset, qui n'était pas collaborative. Le recours à la collaboration dans le processus d'autotraduction, comme nous le verrons, ne s'explique pas seulement par des compétences linguistiques différentes chez les deux écrivains.
- 17 Dans le poème « Traduzioni infedeli », Robinson tisse des liens entre sa relation avec Trevisan, à Parme, sa dernière rencontre avec Sereni à Segrate (Milan) et la confiance nouvelle que lui inspirent ces deux personnes.

In the lake of the Parco Ducale at Parma
dark carp swam beneath the surface
of their spacious liquid; someone
almost too close to me called them

Nel lago del Parco Ducale a Parma
scure carpe nuotavano sotto lo specchio
del liquido spazioso; qualcuno
a me quasi troppo vicino le richiamò

to my trembling, airy attention
and I tried to touch those depths still without
harm.

At Segrate, artificial waters between windows
contemplating us would reproduce
intersecting figures in each ripple and glass

plane;

I also saw the fat-fed fish
pursuing their own ends, those
ringlets of disturbance which were first
signs of
rain.

But not enough time, there is never the time
to learn how to say what we mean:

'Buon lavoro!' won't translate into
'Good work!'

or 'friendly', 'amichevolmente';
yet well-meant misunderstandings
finally reached me – each faint, part-

remembered droplet
of the second and last time we met.

Late perhaps, perhaps distorted, but
your words

came offering in trust
– substance, I'm to realise,
a counterbalance to perpetually lost
body, voice, touch, absorbed eyes
as though inviting me towards
myself, a life, the knowledge you have left us.

alla mia tremante, distratta attenzione
e tentai di toccare quelle profon-
dità ancora
senza ferita.

A Segrate, acque artificiali tra finestre
contemplantoci riproducevano
sagome a intreccio in ogni cretina
e vetrata;

vidi pure i pesci gonfi di grasso
inseguire i loro scopi, quei
riccioli di scompiglio, i primi segni della
pioggia.

Ma il tempo non basta mai, il tempo
per imparare a dire quel che intendiamo:

'Buon lavoro!' non significa 'Good work!'

neppure 'friendly', 'amichevolmente';
tuttavia equivoci in buona fede alla fine
mi raggiunsero – ogni minima
goccia appena

rammentata
della seconda e ultima volta che ci
incontrammo.

Tardi forse, forse distorte, ma le
tue parole

sono venute a offrire in fiducia
– sostanza, devo realizzare,
un contrappeso per gli occhi assorti,
il corpo, la voce, il tocco per sempre persi,
come se mi invitassero verso
me stesso, una vita, la consapevolezza
che ci
hai lasciato. (p. 59-61)

comme dans le cas de « friendly! » et de « good work! », que Sereni traduit de l'italien en créant des erreurs en anglais. Robinson nous donne à voir le paradoxe de traductions qui, en voulant être « fidèles », finissent par être ambiguës. Cet avertissement vaut aussi pour la méthode autotraductive : la syntaxe de la version traduite tente de rendre le plus exactement possible la structure de l'anglais, mais avec quelques exceptions. Robinson essaie généralement de rester proche de l'anglais, et il n'introduit dans ce poème que de petits changements, par exemple l'élimination du verbe au vers 12 ou l'altération de la structure de la phrase aux vers 13-14 et 23-24, ce qui lui permet de créer une formulation italienne plus idiomatique ; s'il était resté trop proche de la version anglaise, il aurait perdu en densité. Préserver la sonorité du poème devient alors son premier souci pour certains vers, car il a parfois choisi des mots anglais phonétiquement proches de l'italien : par exemple, l'allitération du vers « and I tried to touch those depths » est plus ou moins efficacement rendue par « e tentai di toccare quella profondità ». Il est possible que ce choix cherche à anticiper la traduction italienne du poème, ou à utiliser la langue italienne comme substrat de la poésie, phénomène repérable dans d'autres poèmes : dans « Towards Darkness », la langue italienne est décrite comme « bruised on my tongue, their rumor / language, like an almost closed book », où « rumor » aurait pour les anglophones le sens de « pleine de rumeurs » ; dans ce contexte, toutefois, l'adjectif est plutôt un italianisme signifiant « bruyante ». De même, dans « The Yellow Tank », « a punch in the eye » est une traduction littérale de l'italien « un pugno in un occhio »³⁸. Au nombre des cas faisant exception à une tendance conservatrice chez Robinson, on constate que, au quatrième vers, « almost too close to me » devient « a me quasi troppo vicino » : le pronom personnel est déplacé au début de la phrase, à cause du penchant de Robinson pour les inversions lyriques en italien. Les inversions syntaxiques, fréquentes dans l'italien de Robinson, ont pour double objectif de préserver l'ordre syntaxique anglais, comme on voit dans les exemples à suivre,

inside thin skin	dentro sensibile pelle	(p. 36)
my father's and grandfathers' / wars played out	di mio padre e dei miei nonni / le guerre allo stremo	(p. 43)
the whole house helplessly resounds	la casa intera disperatamente risuona	(p. 56)

I still have desires	che ancora ho desideri	(p. 98)
some distant love's / skin can still be glimpsed	di qualche amore lontano / la pelle si può intravedere	(p. 119)
this respite's last light	di questa tregua l'ultima luce	(p. 149)

et d'élever le registre du poème italien

beyond Milan the train curves	oltre Milano curva il treno	(p. 43)
a lack of love	d'amore la mancanza	(p. 79)
even if I've learnt it by heart	anche se a memoria l'ho imparata	(p. 89)
it was no dream	sogno non era	(p. 95)
our pasts	i passati nostri	(p. 97)
the cold exacts its price	esige il suo prezzo il freddo	(p. 107)
if she used her mother tongue	se lei la lingua madre usava	(p. 133)

- 19 Ce goût de l'inversion est emprunté aux poètes italiens traduits par Robinson (dont Sereni). On le voit parfois très incertain dans les brouillons que nous avons pu consulter, par exemple celui d'« Italiana a Sendai », où il hésite entre deux traductions possibles de « even if I've learnt it off by heart » : « anche se l'ho imparata a memoria » et « anche se a memoria l'ho imparata », cette dernière version étant choisie dans l'édition finale. Robinson écrit qu'il espère « obtenir une traduction qui s'approche, aussi près que possible, de ce que dit le poème original, tout en proposant un équivalent rythmique dans l'économie acoustique complètement différente de la langue dans laquelle il est traduit³⁹ ». Dans l'analyse de son autotraduction du poème « Aria di Parma », il fait remarquer que « l'autotraduction souligne que la traduction d'autres auteurs peut soit encourager, soit freiner, notamment le respect pour la nature des inspirations et des circonstances particulières⁴⁰ ». En définissant le problème de l'autotraduction en termes de « respect », Robinson pose la question dans un sens moral, comme il l'a déjà fait dans sa critique des *Imitations* de Lowell⁴¹. Pour Robinson, dans l'autotraduction « on est soi-même vivant en traduisant, alors même qu'on traduit le résultat d'un moment créatif passé⁴² ». De même, en écrivant à propos de la traduction, il recourt à la métaphore de « the Quick and the Dead » (les vivants et les morts)⁴³ : selon cette interprétation, l'autotraduction est la traduction non seulement d'une inspiration passée, mais aussi d'un auteur (métaphoriquement) mort, même en

restant soi-même. Se présente donc la nécessité d'accepter la mort dans nos propres parcours créatifs, les conditions précises qui nous ont amenés à certains choix d'écriture étant désormais perdues et inaccessibles. Mais la pratique collaborative de Robinson vient compliquer sa théorie : si l'auteur du poème appartient au passé, en étant donc métaphoriquement mort, il y a en même temps Trevisan, une collaboratrice bien vivante, et un autre poète lui aussi vivant qui traduit avec elle. Robinson choisit la collaboration dans le but de rendre la situation et la pensée du passé avec le plus de précision possible. Il admet que « le processus de traduction d'un poème commence par causer un dommage⁴⁴ » ; l'autotraduction en constitue un cas particulier : c'est son propre poème qu'il est en train de décomposer, et de recomposer d'une manière différente dans une nouvelle langue – comme dans sa vie personnelle, puisqu'il a eu tout à la fois le sentiment de subir un dommage (n'ayant pas su bloquer l'agresseur), et d'œuvrer à sa réparation (il aborde ce sujet dans ses *rape poems*). L'autotraducteur cherche donc « comment ce dommage peut se produire, et comment il peut être atténué⁴⁵. » Il faut pour cela que le poète ait le courage de voir ce qu'il a écrit s'incarner dans une forme nouvelle ; Robinson l'accepte en sachant qu'« il ne peut y avoir unité de l'original avec la traduction. Ils doivent donc être, dans le meilleur des cas, nettement différents⁴⁶. » Mais l'altérité n'est pas seulement celle du poème, du moment créatif passé : c'est aussi celle de la collaboratrice, et Robinson a besoin d'une autre personne pour accéder à une partie de lui-même restée dans le passé, et qui est donc « autre » pour lui aussi. Le dommage causé par la traduction est réparé par la reconstruction collaborative dans une autre langue, qui donne au poème une existence parallèle. Le processus créatif du poème s'est d'abord déroulé en anglais, avant de se dérouler en italien : les deux langues ne sont certes pas interchangeables dans la pratique de Robinson, mais font partie d'un dialogue autour du poème. Ce n'est pas là une conséquence nécessaire de la traduction collaborative – laquelle, au contraire, peut être innovante (voir le cas de Joyce) –, mais bien un choix précis de l'auteur : Robinson accepte que la forme change, mais à condition d'adapter le poème à son nouveau médium, loin de toute prolongation de l'écriture passée.

- 20 Ce que Robinson et Risset écrivent de leur pratique autotraductive – l'intérêt de Robinson pour la réparation, la fascination de Risset pour les instants – reflète leur poétique et met en avant les thèmes principaux de leur production littéraire. Leurs positions respectives révèlent aussi leur conception des dynamiques interlinguistiques. Risset, quoique parfaitement consciente des caractéristiques spécifiques des langues qu'elle utilise⁴⁷, conçoit celles-ci comme poreuses, perméables et continues, et voit dans le poème une entité fluide qui se déplace de l'une à l'autre. En ouvrant le recueil *Il tempo dell'istante*, et ayant sous les yeux la version française du poème à côté de l'italienne, on voit le poème voyager dans le temps : les deux versions sont comme des photogrammes d'un même mouvement, et illustrent les propos de Derrida sur l'impossibilité de conter et de séparer les langues. Pour Risset, le texte et les instants qui le nourrissent sont toujours vivants et accessibles. Le poème change avec son autrice, et l'autotraduction est donc un monologue car sa voix ne s'étouffe jamais. La langue du poème est une, au-delà des catégories et des usages, et cela lui donne la clé qui met le poème à sa portée (et à la nôtre) : il est toujours possible d'y revenir, de le retravailler. Dans la théorie de Robinson, en revanche, le texte autotraduit est une version distincte et équivalente, qui présente à un nouveau public la production passée du poète en l'aidant à accéder à un nouveau domaine littéraire : « the aim has to be to have produced two poems⁴⁸. » Robinson a besoin de l'autre pour se préserver ; le texte une fois figé, et il faut de l'aide pour aller le récupérer. L'auteur peut accomplir la première partie de l'autotraduction, le démontage, mais il ne parviendra pas à le reconstruire seul, car il n'est pas maître de la langue où s'accomplira la reconstruction. Le poète a besoin d'un autre, pour qui le poème éclot pour la première fois, au présent. Si le moment est à jamais passé pour le poète, il lui reste à l'offrir à l'autre pour que la réparation puisse advenir.

BIBLIOGRAPHY

ALIGHIERI Dante, *La Divine comédie*, 3 vol., trad. J. Risset, Paris, Flammarion, 1985-1990.

BRUGNOLO Furio, *La lingua di cui si vanta amore: scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Rome, Carocci, 2009.

DERRIDA Jacques, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

ERBA Luciano, *The Greener Meadow: selected poems*, éd. et trad. P. Robinson, Princeton, Princeton University Press, 2006.

FFRENCH Patrick, « The Idiom of the Other », in Gesche IPSEN, Timothy MATHEWS et Dragana OBRADOVIĆ (dir.), *Provocation and Negotiation: Essays in Comparative Criticism*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 87-104.

FITZSIMONS Andrew, « 'The Great Friend': Peter Robinson and Translation », in Adam PIETTE et Katy PRICE (dir.), *The Salt Companion to Peter Robinson*, Cambridge, Salt, 2007, p. 151-163.

GERMAIN Marie-Odile, « Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset, 1965-2014 », in Marina GALLETTI, Sara SVOLACCHIA (dir.), *Jacqueline Risset, Georges Bataille*, Rome, Artemide, 2018, p. 117-126.

GRAMLING David, *The Invention of Monolingualism*, New York, Bloomsbury Academic, 2016.

GRUTMAN Rainier, « La double dynamique verticale de l'autotraduction », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Malgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2019, p. 17-30.

HEILBRON Johan, « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », *European Journal of Social Theory*, vol. 2, n° 4, 1999, p. 429-444, DOI : <https://doi.org/10.1177/136843199002004002>.

HERSANT Patrick, « The Coindreau Archives: A Translator at Work », in Ariadne NUNES, Joana MOURA et Marta PACHECO PINTO (dir.), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2021, p. 163-178.

IBARAGI Noriko, *When I was at My Most Beautiful and Other Poems 1953-1982*, trad. P. Robinson et F. Horikawa, Cambridge, Skate Press, 1992.

RISSET Jacqueline, « Joyce traduit Joyce », in Gianfranco CORSINI et Giorgio MELCHIORI (dir.), *James Joyce, Scritti italiani*, Milan, Mondadori, 1979, p. 197-214, reprise de J. Risset, « Joyce traduit par Joyce », *Tel Quel*, n° 55, 1973, p. 47-58.

RISSET Jacqueline, *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion, 1985.

RISSET Jacqueline, *L'amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988.

RISSET Jacqueline, *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991.

RISSET Jacqueline, *Amor di lontano*, Turin, Einaudi, 1993.

RISSET Jacqueline, *Les instants*, Tours, Farrago, 2000.

RISSET Jacqueline, « L'autotraduzione », in Giovanna Calabrò (dir.), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Naples, Liguori, 2001, p. 149-158.

RISSET Jacqueline, *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007.

RISSET Jacqueline, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Turin, Einaudi, 2011.

ROBINSON Peter, *Overdrawn Account*, Londres, The Many Press, 1980.

ROBINSON Peter, *This Other Life*, Manchester, Carcanet Press, 1988.

ROBINSON Peter, *Entertaining Fates*, Manchester, Carcanet Press, 1992.

ROBINSON Peter, *In the Circumstances: about poems and poets*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

ROBINSON Peter, *Lost and Found*, Manchester, Carcanet Press, 1997.

ROBINSON Peter, *About Time Too*, Manchester, Carcanet Press, 2001.

ROBINSON Peter, *The Great Friend and Other Translated Poems*, Tonbridge, Worple Press, 2002.

ROBINSON Peter, *Selected Poems 1976-2001*, Manchester, Carcanet Press, 2003.

ROBINSON Peter, « "A Tourist in Your Other Country": Peter Robinson in Conversation with Peter Carpenter », *The Poetry Ireland Review*, vol. 78, 2004, p. 51-59.

ROBINSON Peter, *Ghost Characters*, Nottingham, Shoestring Press, 2006.

ROBINSON Peter, *Talk about Poetry: Conversations on the Art*, Exeter, Shearsman, 2006.

ROBINSON Peter, *The Look of Goodbye: Poems 2001-2006*, Manchester, Carcanet Press, 2008.

ROBINSON Peter, *Poetry and Translation: The Art of the Impossible*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010.

ROBINSON Peter, « Vittorio Sereni nella vita di un poeta inglese », in Edoardo ESPOSITO (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milan, Ledizioni, 2014, p. 343-353, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.752>.

ROBINSON Peter, *Ravishing Europa*, Tonbridge, Worple Press, 2019.

SAROLDI Anna, « An Italian Peter Robinson », in Tom PHILLIPS (dir.), *Peter Robinson: A Portrait of his Work*, Bristol, Shearsman, 2021, p. 124-148.

SAROLDI Anna, « Memoria e prolungamento: aspetti di pratica e teoria dell'autotraduzione in Jacqueline Risset » in Jacopo GALAVOTTI, Sara GIOVINE, Giacomo MORBIATO (dir.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 131-153.

SERENI Vittorio, *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni: A Bilingual Edition*, trad. M. Perryman et P. Robinson, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

YILDIZ Yasemin, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012.

NOTES

1 Johan Heilbron, « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », *European Journal of Social Theory*, vol. 2, n° 4, 1999, p. 434.

2 Rainier GRUTMAN, « La double dynamique verticale de l'autotraduction », in Anna Lushenkova Foscolo et Malgorzata Smorag-Goldberg (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2019, p. 28.

3 David Gramling, *The Invention of Monolingualism*, New York, Bloomsbury Academic, 2016.

4 « A retrospective monolingualization of the West European literary system, based on the Romantic stress on the Mother Tongue », Yasemine YILDIZ, *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*, New York, Fordham University Press, 2012, p. 10.

5 Jacques DERRIDA, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 23.

6 *Ibid.*, p. 55.

7 « How much richer and more informative the source-draft-target sequence is for the scholar of translation studies », Patrick HERSANT, « The Coindreau Archives: A Translator at Work », in Ariadne Nunes, Joana Moura et Marta Pacheco Pinto (dir.), *Genetic Translation Studies. Conflict and Collaboration in Liminal Spaces*, Londres, New York, Bloomsbury Academic, 2021, p. 168.

8 Cette étude sur le travail de Risset et de Robinson reprend partiellement mes publications « An Italian Peter Robinson », in Tom PHILLIPS (dir.), *Peter Robinson: A Portrait of his Work*, Bristol, Shearsman, 2021, p. 124-148, et « Memoria e prolungamento: aspetti di pratica e teoria dell'autotraduzione in Jacqueline Risset » in Jacopo GALAVOTTI, Sara GIOVINE, et Giacomo MORBIATO (dir.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padova, Padova University Press, 2021, p. 131-153.

9 Dante ALIGHIERI, *La Divine comédie*, 3 vol., trad. J. Risset, Paris, Flammarion, 1985-1990.

- 10 Jacqueline RISSET, *Amor di lontano*, Turin, Einaudi, 1993, et *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Turin, Einaudi, 2011.
- 11 Jacqueline RISSET, *L'amour de loin*, Paris, Flammarion, 1988.
- 12 Les autres poèmes proviennent des recueils suivants : Jacqueline RISSET, *Sept passages de la vie d'une femme*, Paris, Flammarion, 1985 ; *Petits éléments de physique amoureuse*, Paris, Gallimard, 1991 ; *Les instants*, Tours, Farrago, 2000.
- 13 Peter ROBINSON, *The Great Friend and Other Translated Poems*, Tonbridge, Worple Press, 2002.
- 14 Noriko IBARAGI, *When I was at My Most Beautiful and Other Poems 1953-1982*, trad. P. Robinson et F. Horikawa, Cambridge, Skate Press, 1992.
- 15 Luciano ERBA, *The Greener Meadow: selected poems*, éd. et trad. P. Robinson, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- 16 Vittorio SERENI, *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni: A Bilingual Edition*, trad. M. Perryman et P. Robinson, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- 17 « Tradurre se stessi [...] è strappo, perdita. », Jacqueline RISSET, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Turin, Einaudi, 2011, p. V.
- 18 « Translating a poem begins [...] with an infliction of damage. » Peter ROBINSON, *In the Circumstances: about poems and poets*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 143.
- 19 Jacqueline RISSET, « L'autotraduzione », in Giovanna Calabrò (dir.), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Naples, Liguori, 2001, p. 150.
- 20 « Tradurre se stessi significa sperimentare, più crudelmente ancora, lo strappo, la perdita », Jacqueline RISSET, *Amor di lontano*, Turin, Einaudi, 1993, p. V.
- 21 Andrew FITZSIMONS, « 'The Great Friend': Peter Robinson and Translation », in Adam Piette et Katy Price (dir.), *The Salt Companion to Peter Robinson*, Cambridge, Salt, 2007, p. 151-163.
- 22 « Restor[ing] some of its original otherness of the poem », Peter ROBINSON, *In the Circumstances: about poems and poets*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 143.
- 23 Furio BRUGNOLO, *La lingua di cui si vanta amore: scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Rome, Carocci, 2009, p. 36.

- 24 « Leggermente attardata », *id.*
- 25 Patrick FFRENCH, « The Idiom of the Other », in Gesche Ipsen, Timothy Mathews et Dragana Obradović (dir.), *Provocation and Negotiation: Essays in Comparative Criticism*, Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 90.
- 26 Anna SAROLDI, « Memoria e prolungamento: aspetti di pratica e teoria dell'autotraduzione in Jacqueline Risset », *op. cit.*, p. 145.
- 27 « Era in realtà proprio quello che volevo ottenere, e che non avevo forse avuto ancora il coraggio di fare in francese », « L'autotraduzione », in Giovanna Calabrò (dir.), *op. cit.*, p. 155.
- 28 Je remercie Umberto Todini et l'archiviste Giuseppe Iafrate pour leur accueil et leur soutien. Sur les manuscrits de Risset, voir : Marie-Odile GERMAIN, « Inventaire sommaire des manuscrits des œuvres de Jacqueline Risset, 1965-2014 », in Marina Galletti, Sara Svolacchia (dir.), *Jacqueline Risset, Georges Bataille*, Rome, Artemide, 2018, p. 117-126.
- 29 « Quella stanza abbandonata », « L'autotraduzione », in Giovanna Calabrò (dir.), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Naples, Liguori, 2001, p. 154.
- 30 Préservées dans les dossiers « Poesie il tempo dell'istante (+ petits éléments 1) », dossier interne 8, et « Autres poèmes », dossier interne 3.
- 31 Jacqueline RISSET, « Joyce traduce Joyce », in Gianfranco Corsini et Giorgio Melchiori (dir.), *James Joyce, Scritti italiani*, Milan, Mondadori, 1979, p. 197-214. Déjà paru sous le titre de Risset, « Joyce traduit par Joyce », *Tel Quel*, n° 55, 1973, p. 47-58.
- 32 Jacqueline RISSET, *Traduction et mémoire poétique : Dante, Scève, Rimbaud, Proust*, Paris, Hermann, 2007, p. 28.
- 33 « Il lavoro di traduzione non consiste in questo caso in una ricerca di ipotetici equivalenti del testo "originale" (considerato dato, definitivo) ma in una elaborazione ulteriore », Jacqueline RISSET, « Joyce traduce Joyce », *op. cit.*, p. 201.
- 34 « E tradurre se stessi, da una lingua all'altra, è strappo, perdita. Se ne esce decidendo : non calcare ciò che non si può più calcare ; proseguire, invece. Proseguire, cioè tornare per un po' nell'officina dove il poema si è preparato. Non restituire, non ricostruire il medesimo », Jacqueline RISSET, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Turin, Einaudi, 2011, p. V.

- 35 Les poèmes traduits proviennent des recueils suivants : *Overdrawn Account*, Londres, The Many Press, 1980 ; *This Other Life*, Manchester, Carcanet Press, 1988 ; *Entertaining Fates*, Manchester, Carcanet Press, 1992 ; *Lost and Found*, Manchester, Carcanet Press, 1997 ; *About Time Too*, Manchester, Carcanet Press, 2001 ; *Selected Poems 1976-2001*, Manchester, Carcanet Press, 2003.
- 36 Ces poèmes seront repris dans les recueils *Ghost Characters*, Nottingham, Shoestring Press, 2006 et *The Look of Goodbye: Poems 2001-2006*, Manchester, Carcanet Press, 2008.
- 37 Peter ROBINSON, « Vittorio Sereni nella vita di un poeta inglese », in Edoardo Esposito (dir.), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milan, Ledizioni, 2014, p. 343-353.
- 38 Un coup de poing dans l'œil, utilisé de façon métaphorique pour décrire quelque chose d'horrible à voir.
- 39 « Try to get the translation to approximate, as closely as possible, to what the original poem says, while effecting a rhythmical equivalent for it in the entirely different sonic economy of the language into which it is being translated », Peter ROBINSON, *Poetry and Translation: The Art of the Impossible*, Liverpool, Liverpool University Press, 2010, p. 168.
- 40 « Self-translation underlines a consideration that the translation of other writers can either foster or stifle, namely respect for the nature of a writer's own inspirations and occasions », *Ibid.*, p. 169.
- 41 Peter ROBINSON, *In the Circumstances: about poems and poets*, Oxford, Clarendon Press, 1992, p. 142-143.
- 42 « You are yourself alive as you translate, though you are translating the results of a past creative moment », Peter ROBINSON, *Poetry and Translation*, *op. cit.*, p. 166.
- 43 Peter ROBINSON, *Poetry and Translation*, *op. cit.*, chapitre 7.
- 44 Voir note 18.
- 45 Peter ROBINSON, *Poetry and Translation*, *op. cit.*, p. 169.
- 46 Peter ROBINSON, *Talk about Poetry: Conversations on the Art*, Exeter, Shearsman, 2006, p. 88.
- 47 Jacqueline RISSET, *Il tempo dell'istante. Poesie scelte 1985-2010*, Turin, Einaudi, 2011, p. VI.

48 « L'objectif doit être d'avoir produit deux poèmes », Peter ROBINSON, « "A Tourist in Your Other Country": Peter Robinson in Conversation with Peter Carpenter », *The Poetry Ireland Review*, vol. 78, 2004, p. 55, publié aussi dans *Talk about Poetry: Conversations on the Art*, Exeter, Shearsman, 2006, p. 84-92.

AUTHOR

Anna Saroldi

Anna Saroldi est doctorante à l'Université d'Oxford et boursière de l'AHRC. Son projet est d'étudier des traductions de prose et de poésie italiennes en anglais au cours de la deuxième moitié du xx^e siècle afin de mettre au jour leur influence dans le système littéraire anglophone. Elle fait partie du groupe de recherche en traduction et littérature comparée OCCT (Oxford Comparative Criticism and Translation) et s'intéresse également à l'autotraduction et à l'hétéroglossie poétique entre italien, français et anglais.

Across wor(l)ds: Ouyang Yu's transcultural journey in self-translation

Simona Gallo

DOI : 10.35562/marge.531

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

English

As a Chinese-Australian poet who straddles the frontier between two identities, Ouyang Yu 歐陽昱 (born in 1955), generates works that portray the interliminal space of the difference, as well as the movement to transcend that difference. His bilingual poetry collection *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* (2012) represents his own manifesto of a hybrid cultural identity and witnesses how the subject tries to “juggle two traditions” (Grutman 2001, 17) by translating himself. By reading *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* (2012), this paper attempts to describe Ouyang's strategies of re-creating his voice within and through lyrical writing.

Français

Les œuvres du poète sino-australien Ouyang Yu 歐陽昱 (né en 1955) dépeignent un espace de l'entre-deux identitaire, traversé par l'aspiration de dépasser l'écart qui sépare les deux identités. Son recueil de poésie bilingue *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* (2012) constitue un manifeste d'une hybridation, à la fois linguistique et culturelle, et c'est aussi un témoignage d'un sujet qui tente de « jongler entre deux traditions » (Grutman 2001, 17) en se traduisant lui-même. En observant *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* (2012), cet article cherche à interroger les stratégies adoptées par l'auteur pour (re)créer sa voix au moyen des œuvres lyriques bilingues.

INDEX

Mots-clés

Poésie sinophone, bilinguisme, autotraduction, hybridité, Ouyang Yu

Keywords

Sinophone poetry, bilingualism, self-translation, hybridity, Ouyang Yu

OUTLINE

For a dialogic (re)imagination
The author in-between
Echoing the Other: transtextual readings
Bilingual creativity: translingual dialogue
Conclusions

TEXT

我曾經有兩隻舌頭
一隻中文一隻英文
我曾經有兩顆心臟
一個東方一個西方
而如今我無所有
唯有再度去流亡

I used to have two tongues
one Chinese and the
other English
I used to have two hearts
one east and the other west
but I have nothing left now
only this instinct to
wander again
(Ouyang Yu, *Erdu paoliu* 二度漂
流/“Second Drifting”)

For a dialogic (re)imagination

- 1 Self-translation can mirror an unsettled life between, and across, identities, and such tension may result in a constant self-differentiation, a *modus vivendi* exemplified by a hybrid and polyphonic aesthetic production.

- 2 If translation “serves as a way of continuing to write and to shape language creatively, [and] can act as a regenerative force”,¹ self-translation demands a “dialogic (re)imagination” of worlds through words, an idea which echoes that of Bakhtin’s dialogism. Kristeva, formulating the concept of intertextuality, later wrote that Bakhtin intended the dialogue not only as the language assumed by the subject, but also as the writing in which we read the other.² Moreover, if in self-translation, “the empathic author-translator relationship produces a new text with its own artistic value”,³ it must be acknowledged that the process and the product of this practice is marked by what Genette⁴ referred to as “transtextuality”, whereby meanings, in the semiotic process of cultural and textual signification, are redistributed. Therefore, self-translation, along with dialogism and the textual transcendence of texts,⁵ evokes “bridging”, a twofold concept which portrays both the interliminal space of the difference and the movement to transcend that difference. Thus, the author who becomes a translating, and a translated, subject wanders back and forth across this space, while performing his poetic transformation.

- 3 That is the case with Ouyang Yu 歐陽昱 (born in 1955), the contemporary Chinese-Australian poet who was born in Hangzhou and who is now based between Melbourne and Shanghai.⁶ Ouyang is an accomplished artist who straddles the border between two identities, and, in fact, he now divides his time in China, as a scholar and Professor,⁷ and in Australia, as a writer and translator. His “in-betweenness”⁸ also results in a transcultural⁹ aesthetic, a realm where the individual creatively gives voice to a polyphonic self, in other words, “a complex web of tensions produced its multilingual dialogue within itself”.¹⁰

- 4 In this respect, Ouyang’s bilingual poetry collection *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation*¹¹ represents his own manifesto of a hybrid cultural identity (*hunza wenhua shenfen* 混雜文化身份). The collection,¹² which first appeared in 2012 in a digital version published by an Australian editor, consists of ninety-six poems, originally written in Chinese and then rendered into English. *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* appears particularly interesting for several reasons. Firstly, it is a bilingual text, an unusual form which minimizes the risk of marginalizing the original—in a mere chronological sense—

and grants the second version the dignity of a “new original”.¹³ The writer, then, makes a claim for a hermeneutic view of translation as the primary form of a creative act. Accordingly, the bilingual text implies an egalitarian relationship between the two languages. Secondly, it represents a creative translingual practice, as the collection embodies the cultivation of a polyphonic and transcultural self in the poet’s journey *across* languages, as a resistance to monologism.

- 5 Hence, this paper aims at observing the dialogic (re)imagination through self-translation, from a double perspective. Primarily, by making the assumption that the Chinese and the English versions of the poems collected in *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* are linked by a strong transtextual relationship, a stereoscopic reading allows us to perceive the prismatic refraction of thoughts. Then, a second focus placed on the verses characterized by bilingual creativity, whereby the presence of the *other* language may be intended as a symbol of migration or exile, as well as an attempt to extend the communicative potential of a language.

The author in-between

- 6 Ouyang Yu is a prolific and versatile writer, who has authored more than one hundred books in both Chinese, his mother tongue, and in English, his second language. In 1996, he co-founded the only Chinese literary journal in Australia, *Yuanxiang* 原鄉/*Otherland*,¹⁴ and by that time his literary career began, when his first English-language lyrical collection appeared.¹⁵ Since then, he has been working in a variety of fields and genres, as a critic, scholar, translator, essayist, novelist and poet.¹⁶ His literary work has appeared regularly in most major Australian and many overseas literary journals, and he is now a prizewinning, translator, novelist and poet in both China and Australia.¹⁷ However, his literary success has not come without cost.
- 7 As with many other Chinese artists and intellectuals, Ouyang decided to leave his motherland and to move to the West after the 1989 Tiananmen Square protests. Before he left, he completed a master’s degree in Australian and English Literature at the East China Normal University in Shanghai, where he had earlier graduated with a degree

in English and American Literature. Then, two years later, in 1991, Ouyang moved to Melbourne to undertake a doctorate at La Trobe University, where he researched the portraits of “Otherness” and Chinese migration in Australian fiction. He has devoted many works to the narratives of identity forged by migration and bilingualism, as well as to the complex dynamics of intersubjectivity, and still reflects on the sense of frustration felt by the Chinese who are rejected by the native community. The disenchantment with reality, produced by the kind of social, cultural, and intellectual marginalization he personally experienced in the extraterritoriality, convinced him to reconsider China and the West:

What has happened is perhaps no more than a changed state of mind and a changed perception of freedom. After twenty years, one becomes disillusioned about the kind of freedom once earnestly sought and disaffected with the possibilities available to intellectual migrants in a Western democracy. [...]

When writing in their own chosen language, Mandarin Chinese, is not supported and when they have little access to publication and no likelihood of ever being awarded a grant or a literary prize, there is little incentive. What is worse is the fact that since they are Chinese, albeit Australian citizens, they cannot go anywhere without being recognized as such and discriminated against as such.¹⁸

- 8 According to the author, the obstruction to a full acceptance of the hybrid identity is still symbolically marked by the dilemma of literary awards and editorial censorship,¹⁹ driven by a market which welcomes exoticism, in place of multiculturalism. As an engaged critic, Ouyang discerns that:

To be considered a Chinese Australian artist is dangerously convenient. You may forever hover around the edge of the centre, giving the mistaken impression that you are part of the centre.²⁰

- 9 Feeling pigeonholed and dismissed by an Orientalist cultural milieu,²¹ in Saidian terms, the writer chose to figuratively and concretely retrace his steps. In 2005, he took up a three-year contract (on a half-year basis) at Wuhan University as a Professor of Australian Studies. In so doing, he chose a path of “in-betweenness”, of bridging the motherland and the “Otherland”. Yet, neither of the two countries

feels like home, but instead produce a deeply felt sense of displacement, ascribable to their faults and failures.²²

- 10 Henceforth, acknowledging that “Freedom [...] must travel on a third road”,²³ Ouyang has framed his own “Third Space”, to quote Edward Soja,²⁴ where his hyphenated identity may find expression. Self-translation and bilingual creativity indeed enact this hybridity, by concurrently epitomizing a life dwelt between the interstices of two dominant cultures, and the attempt to cross cultural and linguistic boundaries. *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* stands as an unsettling testament of a transcultural self, and lyrically displays the aporia of a perpetual displacement.²⁵

Echoing the Other: transtextual readings

- 11 The ninety-six poems collected in *Ziyi ji* 自譯集/*Self-translation* are connected by a strong transtextual relationship. It may be useful to underline that, from a quantitative perspective, the English versions tend to retain the same number of stanzas and lines with a similar structure, except for those poems where Ouyang creatively transforms the visuals. Moreover, symmetry is often achieved on the rhythmic, syntactic, and lexical levels.
- 12 Beginning a closer reading of the poems, a meaningful trait may be observed from a semantic and cultural perspective, where an echo of the “Other” seems to bridge the material gap. Thus, self-translation liberates the verse from its foreignness and relocates it in a more familiar environment. This occurs in poems such as *Molei he* 墨累河/“The Murray River”,²⁶ and *Liufangzhe de ge* 流放者的歌/“Song for an Exile in Australia”, as well as in *Huanghun* 黃昏/“Dusk in a Wuhan Suburb”, and *Huanghun* 黃昏/“Dusk in Shanghai”. In the first poem listed above, the location, the Murray River, is explicitly mentioned in the original version’s title as well. Worthy of note, however, is that in the English titles of the other three poems the poet feels the need to clarify the location where the scene is depicted. In fact, in the third and fourth poems mentioned above, the inclusion of Wuhan and Shanghai in the English titles may appear arbitrary to the Chinese reader, considering that no specific reference to these two oriental

cities is made in the Chinese version. This strategy evokes both the poems' self-standing nature and their double reading.

- 13 The transtextual relationship is further corroborated by a complementarity between the Chinese and the English versions when one seems to live in the Other. This remarkable phenomenon is evident in poems such as *Wuti* 无题/“No Title”: ²⁷

無題

當英語潮水般湧來之時
我已失去了記憶
五千年的結構一夜崩潰
我的舌頭如陰莖一樣僵直
一片悠久的空白
如大腦如這國家。
我的眼睛飛越澳洲
在夢中含糊地低語
那是原始人的嘟囔
那是現代人的夢囈
在百科全書的叢林中穿行
群蟻的文學使人窒息
我已經不會說國家
更不會說彘扭的政治
我很快連父母兄弟
也都一併忘記
唉，這無邊無際的英語
那鋪天蓋地的感覺
在全世界幾十億人中
只剩下我一個自己

No Title

When the English language comes flooding in
I've lost my memory
The 5,000-year-old structure collapses overnight
As my tongue straightens like a penis
In a time-honoured blankness
Like the brains, like this country
My eyes are flying over Australia
Murmuring, confusedly, in a dream
It's the mumbling of the primitive
It's the dream-talking of the modern
Walking through the encyclopaedic bush

One is stifled by the literature of swarming ants
I'm no longer able to pronounce the word 'nation'
And even less able to talk about the twisted politics
Pretty soon, I'll forget my parents
And brothers altogether
Alas, in this boundless English
That sensation of heaven and earth being swept
I am left alone with myself
Amidst billions of the people in the world

- 14 The enduring restlessness of the distressed bilingual self is manifest in the Chinese verse and in the English one, self-translated in Australia. The spiritual exile bequeaths a sense of barrenness pervading the distressed mind, reflected in the body. Interestingly, the mother tongue and the motherland are never mentioned but replaced by allusions (*wuqian nian de jiegou* 五千年的結構 / "The 5,000-year-old structure" and *zhe guojia* 這國家 / "this country"), while *Yungyu* 英語 / "English" and *Aozhou* 澳洲 / "Australia" appear in both versions. Self ("this country") and Other (*zhe wubianwuji de Yingyu* 這無邊無際的英語 / "this boundless English") coexist within the lines of the poem as well as inside the poet, who portrays his own in-betweenness and non-belonging. The lack of metaphorical distance between the two, again, allows a double reading of the work: in Chinese, the poet feels dissociated from his homeland, whereas in English he wanders and becomes lost.
- 15 "Doubleness" is indeed an essential feature of the nomadic poet, who transposes his meditations on the displacement into a lyrical dimension. In *Yong ju yixiang* 永居異鄉 / "Permanently Resident in an Alien Country" the plurality of meanings conferred to the "here and now" recurs:

我和我的故鄉²⁸
僅在電視上見面
而我未來的家園
是漂浮在空中的城堡
我沒有自己的土地
[...]

my old country and me
we see each other on tv
and my future home is
but a castle floating in air
I have no land of my own
[...]

- 16 This type of ambivalence results in a circular interpretation of the lines, or better, in a transtextual reading which reveals the poet's hyphenated identity. Self-translation, as a dialogic (re)imagination, plays then the part of a creative reconciliation of decentred thoughts.

Bilingual creativity: translingual dialogue

- 17 Generally speaking, it is extremely hard to quantify the degree of creativity against perfect adherence achieved under the constraint of a censorious superego.²⁹ However, there is no doubt that translingual creativity inhabits the collection, and that “translingual” describes Ouyang Yu as a writer, since he creates texts in more than one language, one of which is not his primary one.³⁰
- 18 In the collection, twelve poems are marked by bilingualism, meaning that Ouyang Yu transplants foreign terms into an artificial (linguistic) soil, thereby negotiating a subjective polyphony with an uprooted self. Hence, “translingualism” etymologically depicts the phenomenon of words moving and living across languages, in a cultural in-betweenness that even translation cannot solve. For instance, in poems such as “Life” and “The Rain”, the adoption of foreign terms such as “yuan” and “wutong”, which could have easily been replaced by their English counterparts, displaces the scene.

Life

Only these few yuan³¹ now
To buy shorts for my boy a shirt for my wife
And rice for meal a poison coil for mosquitoes
And, yes, a cattail leaf fan and a sleeping mat
Oh, I have to sell my life to buy it back again!

The Rain

the leaves of the *wutong* tree³² sougning
the wind sound asleep in the green
dripping, chirping
one dimple after another on the water
the umbrella slipping pit-pat by
the leaves of the *wutong* tree sougning

- 19 As a perceptive writer, Ouyang Yu intentionally paints imageries which have splashes of exoticism. This alienating effect is even more impressive in the Chinese verse,³³ where the unexpected shift of writing systems bewilders the reader on a semantic and graphic level, as occurs in *Molei he* 墨累河/*The Murray River*, *Wo de zuguo* 我的祖國/*My Country*, *Tie di feixing* 貼地飛行/*Flying Close to the Earth* and in *Yihou* 以後/*In the Future*.

墨累河

[...]
而我驅車經過Tailem Blend
[...]
墨累河
在Mildura
提供了一個游憩的去處
[...]

我的祖國

這男友是一朝鮮人
和她公共guestwork在日本
[...]
這一夜我多抽了幾支extra mild萬寶路³⁴
[...]

貼地飛行

[...]
那種比SARS更能杀死的好毒
每一個病人比任何時候都穿得更好
[...]

以後

[...]

誰也不喜歡誰
就像查遍Facebook
[...]

- 20 The translingual creativity also stands as a disruptive strategy that may be understood as a yearning to surpass the univocity of monolingualism, and can be seen as a *mise en scène* of the poet's Third Space. For instance, in the English-language versions of *My Two Women*/*Wo de liangge nüren* 我的兩個女人 and *The Double Man*/*Shuang xing ren* 雙性人, two poems offering multifaceted reflections on identity, Ouyang adopts Chinese terms that need to be explained through paratextual references that "crucial signpost to regulate 'the textual traffic into and out of a text'".³⁵

My Two Women

[...]

My previous woman was called *hua*
And my current woman was called *ao*
For the sake of freedom
Both can be abandoned
Note: *hua*: China; *ao*: Australia

The Double Man

my name is
a crystallisation of two cultures
my surname is China
my given name Australia
if I translate that direct into English
my surname becomes Australia
my given name China
I do not know what motherland means
I possess two countries
or else
I possess neither
my motherland is my past
my motherland is my present
my past motherland is my past
my present motherland is my present
when I go to China
I say I'm returning to my home country

when I go to Australia
I say I'm returning to my home country
wherever I go
it is with a heart tinged in two colours
although there is *han jian* in Chinese
there isn't *ao jian* in English
I write in Chinese
like Australians do in English
our motherlands have one thing in common:
they've both lost M
I have nullified my home
I have set up a home
in two hundred years' time
I shall be the father of the double man
Note: *han jian*: Chinese traitor; *ao jian*: Australian traitor.

- 21 It is worth shining a light on the lines 28-31 of *Shuang xing ren* 雙性人, where resorting to using a mixed code restates the awareness of the Other:

雙性人
[...]
我用中文寫字
就跟澳洲人用英文
我們mother有個公共的特點
那就是失去了M
[...]

- 22 Therefore, the interpretative practice is not only based on the extra-referential content, but also on the process of signification.³⁶ The translingual and multilingual creativity give voice to the dynamic and composite self, thus encouraging the poet, as well as the reader, to confront the Other.
- 23 Amidst this contest, self-translation turns into the practice of realizing a schizophrenic identity. In fact, if bilingualism condemns the author to live in-between, self-translation and bilingual creation act as a device to draw the author's own mirrored portrait. The last three poems of the collection (*Shuang* 雙/"Double"; *Wo de bei'ai* 我的悲哀/"My Sadness"; and *Liang tiao lu* 兩條路/"The Two Roads") exhibit the poet's playful attitude towards his languages, as a mimicry

of his own self and his own Other. Among them, the latter poem best illustrates Ouyang Yu's aesthetic and ethical search for expressive freedom, in his Third Space. The last of the five stanzas³⁷ composing *Liang tiao lu* 兩條路, the first part of the poem, wavers between Chinese and English:

沒有taken的路其實已經taken
已經taken過的，不一定是必經的路
你別無選擇，你選擇很多
[...]

- 24 The same pattern is applied to the last stanza of “The Two Roads”, which fits perfectly with its Chinese/English counterpart:

The road not 走 has actually been 走了
One 走了的, not necessarily the one one wants to take,
You have no choice, you have many choices

- 25 Languages are (re)imagined, interwoven and embedded into one another, forging a thick transtextual and translingual dialogue. It is not without merit that self-translation is considered to be the most creative expression of translation³⁸.

Conclusions

- 26 When in 1968 Roland Barthes proclaimed the “death of the author”, along with an epistemological change, he also postulated the end of the author as a repository of truth and defined the liberty of the reader towards the text. Apparently, self-translation, “as a reinterpretation of the original and the creation of a new original”,³⁹ challenges the theorist's notion of text and subverts his idea of the reader as the only actor entitled to signify. By enabling the writer to “recreate the original” with all the consequences that this entails,⁴⁰ self-translation asserts the sovereignty of the author over his own work.
- 27 With this in mind, several general observations emerge. In the first place, in Ouyang Yu's experience, self-translation means sacrifice, anguish and loss.⁴¹ Nevertheless, as many other self-translators, he presents his works as originals, thereby attempting to substantiate

his “double” essence and unveiling a *surconscience linguistique* that symbolizes the multilingual writer:⁴²

在中国占主导地位的严复的“信达雅”理论，一放到自译中，就站不住脚了。作为原作者的译者，是不必对自己讲什么“信达雅”的。对他来说，就是“创”字当头，使翻译真正成为再创造。⁴³

Yan Fu's theory of "faithfulness, expressiveness and elegance",⁴⁴ which is dominant in China, once applied to self-translation becomes groundless. As a translator of the author's voice, one does not have to negotiate "faithfulness, expressiveness and elegance". For a self-translator, it is the word "creation" that becomes preeminent and makes translation genuinely turn into a re-creation.⁴⁵

- 28 Self-translation truly embodies a legitimization of the authorial power, namely the authority to draw on the artist's hyphenated self, a practice which traverses linguistic creativity.
- 29 It is important to note that poetry self-translation, which occupies a peculiar status in the domain of self-translation studies, as well as an open field of possibilities,⁴⁶ seems to represent the ideal medium to disclose an expository portrait of the exiled subject. Depiction, through poetry, appears more impressive than a narrative, yet without eschewing the intrinsic dynamic evolution of a migrant identity. Hence, if the seduction of translation lies in the chance to trace the Other in the self,⁴⁷ it may be said that the seduction of self-translation lies in the hermeneutic constitution of the multilingual self.
- 30 In this “second-degree writing”⁴⁸ that recodifies meanings and forms, the bilingual author negotiates the mimetic function within the ethics of translation with his creative needs: re-creations are prompted by the dilemma of the in-betweenness and shaped by the dialogic (re)imagination. In Ouyang's poetics, the interpenetration of languages and cultures results in transtextuality and translingualism, namely the perpetual wandering across worlds and between *la langue de la raison* and *la langue du cœur*.⁴⁹

BIBLIOGRAPHY

AUSTLIT, Yu Ouyang biography, URL: <https://www.austlit.edu.au/austlit/page/A19154> [accessed in January 2023].

BASSNETT Susan, "Writing and translating", in Susan BASSNETT and Peter BUSH (ed.), *The Translator as a Writer*, London and New York, Continuum, 2006, pp. 173-183.

BHABHA Homi, "Culture's In-Between", in Paul DU GAY and Stuart HALL (ed.), *Questions of Cultural "Identity"*, London, Sage Publications, 1996, pp. 53-60.

BIRNS Nicholas, "Diaspora Beyond Millenium: Brian Castro and Ouyang Yu", in Robert A. LEE (ed.), *China Fictions/English Language. Literary Essays in Diaspora, Memory, Story*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, pp. 183-204, DOI: https://doi.org/10.1163/9789401205481_011 [restricted access, accessed in January 2023].

BOHÓRQUEZ Paola, "In-between Languages: Translingual Living and Writing in the United States", in Sherrow O. PINDER (ed.), *American Multicultural Studies. Diversity of Race, Ethnicity, Gender and Sexuality*, Los Angeles, Sage, 2013, pp. 37-52.

CORDINGLEY Anthony, "The passion of self-translation: A masocritical perspective", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, pp. 81-94, DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472542038.ch-005> [restricted access, accessed in January 2023].

DEMIREL Emine Bogenç, LE DISEZ Jean-Yves, DI MARTINO Emilia, REGATTIN Fabio and SEGERS Winibert, "Introduction", in Micaela CORDISCO, Emilia DI MARTINO, Emine Bogenç DEMIREL, Jean-Yves LE DISEZ, Fabio REGATTIN and Winibert SEGERS (ed.), *Exploring Creativity in Translation across Cultures/Créativité et traduction à travers les cultures*, Rome, Aracne, 2017, pp. 23-28.

GALLO Simona, "Attraversare il wen 文: quattro traiettorie autotraduttive nella letteratura sinofona", in Fabio REGATTIN (ed.), *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires*, Città di castello (PG), I Libri di Emil, coll. "Universitariae", no. 39, 2020, pp. 93-116, URL: <http://hdl.handle.net/10446/167629> [restricted access, accessed in January 2023].

GAO Weihong, "Lun gudian shici Zhong de 'wutong' yixiang 论古典诗词中的'梧桐'意象", *Henan Social Sciences*, vol. 13, no.6, 2005, pp. 109-111.

GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Karthala, 1997, DOI : <https://doi.org/10.3917/kart.undef.2009.02> [restricted access, accessed in January 2023].

GAUVIN Lise, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

GENETTE Gérard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, 1997 [1982].

GILSENAN NORDIN Irene, HANSEN Julie and ZAMORANO LLENA Carmen, "Introduction: Conceptualizing Transculturality in Literature", in Irene GILSENAN NORDIN, Julie HANSEN and Carmen ZAMORANO LLENA (ed.), *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, Amsterdam, Rodopi, coll. "Cross/cultures", no. 167, 2013, pp. ix-xvii.

GRUTMAN Rainier, "A sociological glance at self-translation and self-translators", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, pp. 63-80, DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472542038.ch-004> [restricted access, accessed in January 2023].

KELLMAN Steven G., *The Translingual Imagination*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2000.

KLIMKIEWICZ Aurelia, "Self-translation as broken narrativity: Towards an understanding of the self's multilingual dialogue", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, pp.189-201, DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472542038.ch-012> [restricted access, accessed in January 2023].

KRISTEVA Julia, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milan, Feltrinelli, 1978.

LAGARDE Christian, "Des langues minorées aux 'langues mineures': autotraduction littéraire et sociolinguistique, une confrontation productive", *Glottopol*, no. 25, 2015, pp. 2-13.

LOUIE Kam, "Returnee Scholars: Ouyang Yu, the Displaced Poet and the Sea Turtle", *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol.8, no. ° 1, 2006, pp. 1-16.

LOUIE Kam, "Angry Chinamen: Finding Masculinity in Australia and China", *Comparative Literature: East & West*, vol. 10, no.1, 2008, pp. 34-49.

LUSETTI Chiara, "I self-translation studies: panorama di una disciplina", in Gabriella CARTAGO and Jacopo FERRARI (ed.), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milan, Edizioni Universitarie di Lettere Economica Diritto, 2018, pp. 153-167, DOI : <https://doi.org/10.7359/862-2018-luse> [restricted access, accessed in January 2023].

OUSTINOFF Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

OUYANG Yu, *Ziyi ji 自譯集/Self-Translation*, Melbourne, Transit Lounge Publishing, 2012.

OUYANG Yu, "Twenty-Three Years in Migration, 1989-2012: A Writer's View and Review", in Julia KUEHN, Kam LOUIE, and David M. POMFRET (ed.), *Diasporic Chineseness after the Rise of China Communities and Cultural Production*, Vancouver, UBC Press, 2013, pp. 32-46.

OUYANG Yu, "A Bilingual Force Moving in Between': memories of a bilingual animal", *Westerly*, vol. 61, no. 2, 2016, pp. 71-80.

OUYANG Yu, "Shuangyu rensheng 双语人生 (A bilingual life)", *Huawen wenxue 华文文学* (Literature in Chinese), 2018, URL : <https://www.zz-news.com/com/huawenwenxu->

[e/news/itemid-1024095.html](#) [accessed in January 2023].

UYANG Yu, *Flag of Permanent Defeat*, Waratah, Puncher & Wattmann, 2019.

SANTOYO Julio-César, "On mirrors, dynamics & self-translations", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, pp. 27-38, DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781472542038.ch-002> [restricted access, accessed in January 2023].

SCOTT Clive, "Translating the literary. Genetic criticism, text theory and poetry", in Susan BASSNETT and Peter BUSH (ed.), *The Translator as a Writer*, London and New York, Continuum, 2006, pp. 106-118.

SOJA Edward Williams, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Blackwell, 1996.

SOJA Edward Williams, "Thirdspace: Toward a New Consciousness of Space and Spatiality", in Karin IKAS and Gerhard WAGNER (ed.), *Communicating in the Third Space*, New York, Routledge, 2008, pp. 49-61, DOI: <https://www.doi.org/10.4324/9780203891162-10> [restricted access, accessed in January 2023].

SPIVAK Gayatri Chakravorty, "The Politics of Translation", in Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Outside the Teaching Machine*, London/New York, Routledge, 1993, pp. 179-200.

YU Xiangshun, "Zhongguo wenxue de wutong yixiang 中国文学中的梧桐意象", *Journal of School of Chinese Language and Culture*, no. 4, 2005, pp. 91-100.

NOTES

1 Susan BASSNETT, "Writing and translating", in Susan BASSNETT and Peter BUSH (ed.), *The Translator as a Writer*, London and New York, Continuum, 2006, p. 179.

2 Julia KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milan, Feltrinelli, 1978, p. 123.

3 Emine Bogenç DEMIREL, Jean-Yves LE DISEZ, Emilia DI MARTINO, Fabio REGATTIN and Winibert SEGERS, "Introduction", in Micaela CORDISCO, Emilia DI MARTINO, Emine Bogenç DEMIREL, Jean-Yves LE DISEZ, Fabio REGATTIN and Winibert SEGERS (ed.), *Exploring Creativity in Translation across Cultures/Créativité et traduction à travers les cultures*, Rome, Aracne, 2017, p. 25.

4 Gérard GENETTE, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, 1997 [1982].

5 *Ibid.*

6 Ouyang Yu is one of the many intellectuals who in the nineties migrated in the West, namely in Australia, like the internationally acclaimed writer Sang Ye, and is currently a member of the Aust-China Writers Association 澳大利亚华人作家 (website of the association: <https://www.aucnln.com/>). Nowadays, the vividness of the community of Sinophone writers in Australia is revealed by the growing number of its affiliated, from a multi-generational context, and by the conspicuous variety of its literary production, in both Chinese and English.

7 At Wuhan University, from 2005 to 2008, and at Shanghai University of International Business and Economics since 2012.

8 Homi BHABHA, "Culture's In-Between", in Paul DU GAY and Stuart HALL (ed.), *Questions of Cultural "Identity"*, London, Sage Publications, 1996, pp. 53-60.

9 Agreeing that transculturality is "the formation of multifaceted, fluid identities resulting from diverse cultural encounters" Irene GILSENAN NORDIN, Julie HANSEN and Carmen ZAMORANO LLENA, "Introduction: Conceptualizing Transculturality in Literature", in Irene GILSENAN NORDIN, Julie HANSEN and Carmen ZAMORANO LLENA (ed.), *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, Amsterdam, Rodopi, coll. "Cross/cultures", no. 167, 2013, p. ix.

10 Aurelia KLIMKIEWICZ, "Self-translation as broken narrativity: Towards an understanding of the self's multilingual dialogue", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, p. 189.

11 OUYANG Yu, *Ziyi ji 自译集/Self-Translation*, Melbourne, Transit Lounge Publishing, 2012.

12 For which Ouyang Yu was shortlisted for Translation Prize in the New South Wales Premier's Literary Awards, in 2013.

13 Rainier GRUTMAN, "A sociological glance at self-translation and self-translators", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, p. 75.

14 Bilingual since 2000, which he has continued to run as editor. Interestingly, the title echoes the dichotomic perspective on migration/resettlement, since *Yuanxiang* 原鄉 means "homeland".

15 Originally written in English, *Moon Over Melbourne and Other Poems*, appeared in 1995, expresses the frustrations felt by the Tiananmen generation who moved to Australia but felt dejected. The poet's deliberate

use of an offensive language emphasizes the anger aroused by sense of alienation and displacement. Kam LOUIE, "Returnee Scholars: Ouyang Yu, the Displaced Poet and the Sea Turtle", *New Zealand Journal of Asian Studies*, vol. 8, no. 1, 2006, p. 5. His first book of Chinese-language poetry, *Mo'erben zhi xia* 墨尔本之下, appeared in 1998 in Chongqing (China).

16 His first novel *The Eastern Slope Chronicle*, published in 2002, and the 2007 collection of essays *Bias: Offensively Chinese-Australian* are among Ouyang's most renown English-language works which tackle the subject of the bitter disappointment with Australia, and the dejected return to the motherland.

17 For a list of the awards conferred to the writer, see the authoritative database about Australian literature led by the University of Queensland Austlit (<https://www.austlit.edu.au/austlit/page/A19154>). Worth of notice is also that in 2011 Ouyang Yu was recently nominated one of the Top 10 most influential writers of Chinese origin in the Chinese diaspora, and in 2018 one of the Top 10 avant-garde poets for China.

18 OUYANG Yu, "Twenty-Three Years in Migration, 1989-2012: A Writer's View and Review", in Julia KUEHN, Kam LOUIE, and David M. POMFRET (ed.), *Diasporic Chineseness after the Rise of China Communities and Cultural Production*, Vancouver, UBC Press, 2013, p. 35. This extract emblemizes the poet's disquiet and frustration for a sense of loss and refusal. Meanwhile, it foreshadows his "obsession with Australia", to paraphrase C.T. Hsia's proverbial "obsession with China", which bears the ambivalent perception of the quest for recognition and defiance towards "his Otherland", also disclosed by other comments quoted here. Unfortunately, this topic cannot be further addressed in this study, but will be treated more extensively in the second stage of the present research.

19 For instance, the poet explains that his first novel was rejected dozens of times before getting accepted for publication, and that the same occurred for many other works. He discussed this topic in his article "Twenty-Three Years in Migration, 1989-2012: A Writer's View and Review", *op. cit.*

20 *Ibid.*, p. 38.

21 As Louie underscores, as many other writers based in Australia and other Anglophone countries, Ouyang Yu felt that the host country has treated him coldly, and reacted with occasional outbursts of cultural chauvinism. Thus, he has inherited the refusal to accept being undervalued, and reacts aggressively. Kam LOUIE, "Angry Chinamen: Finding Masculinity in Australia

and China”, *Comparative Literature: East & West*, vol. 10, no. 1, 2008, pp. 34-49. Nicholas Birns indeed defines Ouyang Yu as “perhaps the most indecorous writer currently at work today”. Nicholas BIRNS, “Diaspora Beyond Millenium: Brian Castro and Ouyang Yu”, in Robert A. LEE (ed.), *China Fictions/English Language. Literary Essays in Diaspora, Memory, Story*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 194.

22 OUYANG Yu, “Twenty-Three Years in Migration, 1989-2012: A Writer’s View and Review”, *op. cit.*

23 *Ibid.*, p. 38.

24 Edward W. SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Blackwell, 1996. Soja explains p. 50 that “the concept of Thirdspace provides a different kind of thinking about the meaning and significance of space and those related concepts that compose and comprise the inherent spatiality of human life: place, location, locality, landscape, environment, home, city, region, territory, and geography. First of all, Thirdspace is a metaphor for the necessity to keep the consciousness of and the theorizing on the spatiality radically open. [...] In its broadest sense, it is a purposefully tentative and flexible term that attempts to capture what is actually a constantly shifting and changing milieu of ideas, events, appearances and meanings.” Thus, the scholar formulates a porous concept that “encompasses a multiplicity of perspectives”, referring to a space characterized by the border-crossing, where the individual can produce a counternarrative, and in which the subjectivity can acknowledge its otherness, through what he calls the “thirling-as-Othering” (*id.*).

25 Ouyang Yu is apparently the only Sinophone poet in Australia who has published self-translated works, but one among the several contemporary Sinophone self-translators in the world, together with the Taiwanese poet Yu Guangzhong 余光中, the Chinese-American poet and novelist Ha Jin 哈金, and the multifaceted artist, naturalized French citizen and Nobel laureate Gao Xingjian 高行健. For an overview on the paradigms of self-translation in the Sinophone world, see Simona GALLO, “Attraversare il *wen* 文: quattro traiettorie autotraduttive nella letteratura sinofona”, in Fabio REGATTIN (ed.), *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires*, Città di castello (PG), I Libri di Emil, coll. “Universitariae”, no. 39, 2020, pp. 93-116.

26 Which in the first four verses reads: “在一幅地圖上我曾讀到過你的名字/它給我一種沉重而黑暗的感覺/我看著你的細壽扭曲的身子/與名字是那樣不符”, rendered with “I have read your name on a Chinese map/which leaves on

me a heavy, murky impression/but your tortuous, thin features in my eyes/are so different from your Chinese name". OUYANG Yu, *Ziyi ji* 自譯集/*Self-Translation*, op. cit.

27 OUYANG Yu, *Ziyi ji* 自譯集/*Self-Translation*, op. cit.

28 The use of the word *guxiang* 故鄉, rendered with "my old country", is worth of note. In its literal meaning, *guxiang* is "the former village", and by extension it represents the homeland, namely China. As Louie reminds us, thus, the identification of this term with the concept of nation, in its metaphysical nature, was developed throughout the twentieth century in China. Kam LOUIE, "Returnee Scholars: Ouyang Yu, the Displaced Poet and the Sea Turtle", op. cit., p. 7.

29 As underlined by Emine BOGENÇ DEMIREL, Jean-Yves LE DISEZ, Emilia DI MARTINO, Fabio REGATTIN and Winibert SEGERS, "Introduction", op. cit., p. 25.

30 According to Kellman's definition of literary translingualism. Steven G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2000, p. ix.

31 The Chinese currency.

32 Better known as the Chinese parasol tree (*Firmiana simplex*), it is imbued with symbolism in literature, especially in classical poetry. For instance, given its legendary capacity to attract the Phoenix, which evokes the divine, the truth and the beauty, the *wutong* tree often emblemizes hope, luck, and happiness. Nonetheless, embedded in an autumnal scenery and combined with wind and rain, as in the verses above, it suggests separation, loneliness, and sorrow. To further explore the mosaic of meanings attributed to the *wutong* tree, see, for instance, GAO Weihong, "Lun gudian shici Zhong de 'wutong' yixiang 论古典诗词中的'梧桐'意象", *Henan Social Sciences*, vol. 13, no. 6, pp. 109-111, and YU Xiangshun, "Zhongguo wenxue de wutong yixiang 中国文学中的梧桐意象", *Journal of School of Chinese Language and Culture*, no. 4, 2005, pp. 91-100.

33 Ouyang's creative bilingual lyrical production is extensive, also self-published on his personal blog (<http://blog.sina.com.cn/u/1937516182>). His recent collection, *Flag of Permanent Defeat*, Waratah, Puncher & Wattmann, 2019, represents a fascinating example.

34 Significantly, the poet chooses the loanword *Wanbaolu* 萬寶路 to translate "Marlboro".

- 35 Clive SCOTT, "Translating the literary. Genetic criticism, text theory and poetry", in Susan BASSNETT and Peter BUSH (ed.), *The Translator as a Writer*, London and New York, Continuum, 2006, p. 115.
- 36 Paola BOHÓRQUEZ, "In-between Languages: Translingual Living and Writing in the United States", in Sherrow O. PINDER (ed.), *American Multicultural Studies. Diversity of Race, Ethnicity, Gender and Sexuality*, Los Angeles, Sage, 2013, p. 47.
- 37 In the first four stanzas, Chinese and English are interchanged, but translation is only displayed by the full reading of the two versions, so that the first Chinese stanza semantically corresponds to the first English one, the second English stanza fits with the second Chinese one, and so forth.
- 38 As aptly pointed out by Julio-César SANTOYO, « On mirrors, dynamics & self-translations », in Anthony CORDINGLEY ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, Bloomsbury, 2013, p. 30.
- 39 Anthony CORDINGLEY, "On mirrors, dynamics & self-translations", in Anthony CORDINGLEY (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, London, New York, Bloomsbury, 2013, p. 83.
- 40 Michaël OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 34.
- 41 "A Bilingual Force Moving in Between': memories of a bilingual animal", *Westerly*, vol. 61, no. 2, 2016, pp. 75-76.
- 42 *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, Paris, Karthala, 1997, p. 6. Discussing the role of the contemporary author who writes in a multilingual context, especially in Québec, Lise Gauvin introduces the aforementioned concept to refer to a special sensitivity to the language, that transforms language in a privileged locus of reflection, narrative, and conflict. My reference is obviously detached from the francophone context, but agrees with the fact that "Écrire devient alors un véritable 'acte de langage'." Lise GAUVIN, *Langagement. L'Écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 8.
- 43 OUYANG Yu, "Shuangyu rensheng 双语人生 (A bilingual life)", *Huawen wenxue 华文文学* (Literature in Chinese), 2018.
- 44 Yan Fu 嚴復 (1853-1921), a major figure in modern China, and the most influential translator and translation theorist, proposed the tripartite criterion of *xin, da, ya* 信达雅 in his preface of the translation of Huxleys' *Evolution and Ethics* (*Tianyan lun* 天演論), appeared in 1898. This dictum

profoundly impressed a conspicuous number of Chinese scholars and exerted a great influence in the development of translation theory and practice in the twentieth century. Probably, in Ouyang's quotation, this phrase stands as an allegory of a solid and rigorous approach, rather than an actual reference to a specific technique.

45 My translation.

46 In Lusetti's words. Chiara LUSETTI, "I self-translation studies: panorama di una disciplina", in Gabriella CARTAGO and Jacopo FERRARI (ed.), *Momenti di storia dell'autotraduzione*, Milan, Edizioni Universitarie di Lettere Economica Diritto, 2018, p. 159.

47 Gayatri C. SPIVAK, "The Politics of Translation", in Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside the Teaching Machine*, London/New York, Routledge, 1993, p. 179.

48 Gérard GENETTE, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, op. cit.

49 Christian LAGARDE, "Des langues minorées aux 'langues mineures': autotraduction littéraire et sociolinguistique, une confrontation productive", *Glottopol*, no. 25, 2015, pp. 2-13.

AUTHOR

Simona Gallo

Professeure associée au département de langues, littératures, cultures et médiations de l'université de Milan (Italie), ses recherches s'articulent autour de la littérature chinoise contemporaine, avec une perspective traductologique et culturelle. Autrice de plusieurs articles sur la traduction culturelle et l'autotraduction dans la poésie sinophone, en 2020, elle a publié une monographie consacrée aux essais théoriques et critiques de Gao Xingjian.

IDREF : <https://www.idref.fr/228338581>

Lou Andreas-Salomé et le néerlandais

Une autotraduction laissée dans l'ombre

Britta Benert

DOI : 10.35562/marge.557

Copyright

CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Cette contribution s'intéresse à une page restée blanche au sein de la réception de Lou Andreas-Salomé : son autotraduction néerlandaise *In den strijd om God* (1886). La version allemande (*Im Kampf um Gott*, 1885) avait suscité un accueil très favorable de la part des voix progressistes de l'époque, contribuant ainsi de façon décisive à l'entrée de Lou Andreas-Salomé dans le monde littéraire germanophone. Quant à la version néerlandaise, il suffit de regarder le paratexte pour comprendre le grand silence qui l'entoure, mais le texte a aussi été desservi par le mépris général de la germanistique envers le néerlandais et par la préface d'Hugenholtz, pasteur raillé par ses contemporains pour son moralisme suranné. L'article interroge enfin les motivations de l'autrice et souligne la place de Lou Andreas-Salomé dans le contexte des relations germano-néerlandaises.

English

This contribution focuses on a blank page in the acknowledgement of Lou Andreas-Salomé's work: his Dutch self-translation *In den strijd om God* (1886). The German version (*Im Kampf um Gott*, 1885) met with very positive responses from the progressive voices of the time, thus making a decisive contribution to Lou Andreas-Salomé's entry into the German-speaking literary world. As for the Dutch version, observations of the paratext point to the sociolinguistic and aesthetic reasons for its unpopularity and the imposing silence that surrounds it: it is both the representations emanating from Germanists towards the Dutch as well as the preface given by Hugenholtz, a pastor mocked by his contemporaries for his old-fashioned moralism, that were largely disqualifying. Finally, the article questions the author's motivations for self-translation, and stresses the importance of thinking about Lou Andreas-Salomé in the context of German-Dutch relations.

INDEX

Mots-clés

auteurs femmes, réseaux littéraires, stratégie littéraire, pseudonymie, paratexte, canonisation, plurilinguisme, relation germano-néerlandaise, modernité littéraire, Europe, Allemagne, Pays-Bas, Andreas-Salomé (Lou)

Keywords

women authors, literary networks, literary strategy, pseudonymy, paratext, canonization, multilingualism, German-Dutch relations, literary modernité, Europe, Germany, Netherlands, Andreas-Salomé (Lou)

OUTLINE

Introduction

Lou Andreas-Salomé autotraductrice : quelques observations sur le paratexte

L'éditeur P.N. Van Kampen & Zoon

Vrij bewerkt naar het hoogduitsch van Henri Lou

Voorbericht (« Avant-propos »)

Possibles raisons sociolinguistiques et esthétiques de l'omerta qui entoure *In den strijd im God*

Le point de vue sociolinguistique

Le point de vue esthétique

En guise de conclusion ouverte : Lou Andreas-Salomé face à *In den strijd om God*

TEXT

Introduction

- 1 Le roman *Im Kampf um Gott* [Combat pour Dieu], édité par l'audacieux Wilhelm Friedrich, est la toute première publication de Lou Andreas-Salomé (1861-1937). Nous sommes au début de l'année 1885, Lou Andreas-Salomé a vingt-quatre ans. Elle n'a pas encore rencontré son futur mari, l'orientaliste Friedrich Carl Andreas (1846-1930), raison pour laquelle elle ne signe pas « Andreas-Salomé », comme elle le fera plus tard, mais choisit de recourir à un

pseudonyme (« Henri Lou »). C'est sous ce même pseudonyme que sortira, en 1886, dans la maison d'édition Amstellodamoise Van Kampen & Zoon – plus traditionaliste que l'éditeur de la version originale – la version néerlandaise de *Im Kampf um Gott* (*In den strijd om God*), accompagnée de la mention : « vrij bewerkt naar het hoogduitsch van Henri Lou » (« traduit librement du haut-allemand par Henri Lou »).

- 2 En ces années 1885-1886, la jeune Lou Salomé dispose déjà d'un réseau tout à fait impressionnant : étudiante à Zurich au début des années 1880, elle est en contact avec d'importantes figures du protestantisme libéral (en particulier Emmanuel Biedermann), école de pensée à laquelle elle avait été formée par le pasteur Hendrik Gillot (1836-1916), avec qui elle avait d'ailleurs appris le néerlandais à l'époque où elle vivait encore à Saint-Petersbourg, sa ville natale. Là-bas, conformément à son appartenance sociale, Lou Andreas-Salomé grandit dans plusieurs langues, le néerlandais ne venant qu'après l'allemand, le français, l'anglais et le russe de son enfance. À Rome, au début de l'année 1882, elle parvient à être introduite chez l'écrivain Malwida Meysenbug, qui y tenait l'un des plus brillants cercles intellectuels internationaux. C'est à Rome également, au printemps 1882, qu'a lieu sa rencontre avec Friedrich Nietzsche. Elle s'installe ensuite à Berlin, où elle se montre bien déterminée à se faire une place sur la scène littéraire.
- 3 La publication de *Im Kampf um Gott* pose une importante première pierre de la carrière d'écrivaine de Lou Salomé, avant son livre sur les personnages féminins chez Ibsen (*Henrik Ibsens Frauengestalten*, 1892) et celui consacré à Nietzsche (1894). Suivront une dizaine de romans et de nouvelles, tous en allemand. *Im Kampf um Gott*, l'un des premiers textes de la littérature allemande qui fait de la crise de la foi un motif romanesque, et qui assume résolument la peinture de conflits psychologiques, est très chaleureusement accueilli par les voix influentes du tournant du siècle qui, dans leur quête de nouvelles formes d'expression, y reconnaissent l'une des leurs. Lou Andreas-Salomé jouit du soutien de contemporains progressistes – notamment les frères Hart et Fritz Mauthner, dont elle deviendra bientôt une amie proche – et arracha ainsi à sa famille ce qu'elle avait cherché à obtenir avec obstination : l'autorisation de rester à Berlin et d'y poursuivre sa carrière grâce au statut officiel d'écrivain qui était

désormais le sien. Un premier panorama de son œuvre, publié en 1898¹, révèle la notoriété de Lou Andreas-Salomé en Allemagne au tournant du siècle ; le rôle joué par l'autotraduction dans le cadre de cette consécration littéraire est pour ainsi dire nul, la critique germanophone contemporaine n'y prêtant strictement aucune attention. Du côté des pays néerlandophones, *In den strijd om God* n'a pas non plus assuré à l'autrice le même succès sur la scène littéraire des « modernes » que *Im Kampf um Gott* en Allemagne².

- 4 La critique posthume, quelle qu'en soit la provenance, ne s'est pas davantage penchée sur le fait que Lou Andreas-Salomé s'est traduite elle-même. Le texte néerlandais n'a jamais donné lieu à aucune étude approfondie, ce qui peut en partie s'expliquer par l'attitude de l'autrice elle-même. Dans ses mémoires³, Lou Andreas-Salomé avait décidé de ne pas faire état de *In den strijd om God*. En outre, elle n'a apparemment jamais souhaité revenir sur son autotraduction – expérience qu'elle ne semble non plus avoir jamais réitérée, ni en néerlandais ni en aucune autre de ses langues.
- 5 Je commencerai par présenter le paratexte, ce qui me permettra ensuite d'en venir à deux explications d'ordre sociolinguistique et esthétique susceptibles d'éclairer ce silence que partagent Lou Andreas-Salomé et la critique. Je me concentrerai pour finir sur l'autrice et ses motivations afin d'aborder quelques-unes des nombreuses questions que soulève l'expérience autotraductive *Im Kampf um Gott/In den strijd om God*.

Lou Andreas-Salomé autotraductrice : quelques observations sur le paratexte

- 6 L'autotraduction *In den strijd om God* n'est recensée que dans quelques rares bibliothèques. En Allemagne, je n'en ai trouvé trace qu'à Göttingen, ville où Lou Andreas-Salomé a vécu à partir de 1902. Dans les pays néerlandophones, seule la bibliothèque universitaire d'Amsterdam en possède deux exemplaires, sans doute parce que *In den strijd om God* avait été publié dans la capitale. Aucune autre grande ville universitaire néerlandophone (Utrecht, Rotterdam,

Groningen, Leyde, Leuven, Gand, Bruxelles, pour ne citer que les plus connues) n'en a fait l'acquisition.

- 7 Depuis ma demande au Centre de numérisation de l'université de Göttingen (*Göttinger Digitalisierungszentrum*)⁴, le texte original est aujourd'hui en libre accès. On pourra donc facilement consulter les trois éléments du paratexte de cette première (et seule) édition que je vais évoquer, à savoir 1) la maison d'édition, 2) la mention de l'auteur/le traducteur, 3) l'avant-propos.

L'éditeur P.N. Van Kampen & Zoon⁵

- 8 La maison d'édition P.N. Van Kampen fut fondée en 1841 à Amsterdam par Pieter N. Van Kampen (1818-1888). Avec l'arrivée du fils N.G. Van Kampen (1849-1915) en 1873, elle change d'appellation et devient P.N. Van Kampen & Zoon. *In den Strijd om God* est l'un des trois ou quatre romans que Van Kampen père avait pour habitude de publier chaque année et qui ont fait de lui le plus grand éditeur de romans dans le monde néerlandophone durant la dernière décennie du XIX^e siècle (avec 154 publications). Van Kampen père fut un éditeur de renom dont la stratégie consistait à éviter autant que possible toute prise de risque. Aussi était-il connu – et respecté – pour le choix de romans respectueux de la bienséance. Ceci explique notamment sa prédilection pour la publication des autrices ainsi que son refus de publier des traductions d'auteurs français (!). Parmi les auteurs édités par P.N. Van Kampen qui ne sont pas tombés dans l'oubli, citons Anna Louisa Geertruida Bosboom-Toussaint, Elizabeth Gaskell, Nathaniel Hawthorne, Charles Dickens, Frederika Bremer et George Eliot. Son plus grand succès de librairie, *Eline Vere* (1889), l'incontournable roman du (grand) naturaliste Louis Couperus (1863-1923), doit être porté au crédit de son fils qui a dû insister, Van Kampen père ne voyant dans l'héroïne de Couperus rien d'autre qu'une « hystérique » – l'avant-garde n'était décidément pas sa tasse de thé !
- 9 Cette politique éditoriale, tout empreinte de sagesse, est à l'opposé de celle de la maison d'édition Wilhelm Friedrich où parut *Im Kampf um Gott*. L'éditeur Wilhelm Friedrich (1851-1925), plein d'entrain,

recherchait la nouveauté, et c'est précisément cet enthousiasme pour la jeune génération d'auteurs révoltés qui va signer sa perte : Wilhelm Friedrich, ruiné par les procès autour de questions de censure, finit sa carrière d'éditeur de modernes criblé de dettes et se retira de la vie littéraire prématurément, en 1895, après quinze ans de travail acharné, le public n'ayant pas été prêt à le suivre et/ou les œuvres n'ayant pas toujours été à la hauteur de la révolution esthétique annoncée⁶. Si Wilhelm Friedrich rappelle davantage son confrère W. Versluys, l'éditeur attitré de l'avant-garde néerlandaise⁷, que le respectueux Van Kampen, ce dernier peut être rapproché de Cotta, chez qui Lou Andreas-Salomé publiera par la suite la majeure partie de ses romans. Selon la langue choisie, l'autotraduction saloméenne renvoie ainsi à deux publics cibles sensiblement différents, l'un plutôt conservateur côté néerlandais, l'autre plutôt progressiste côté allemand.

Vrij bewerkt naar het hoogduitsch van Henri Lou

- 10 Je n'évoquerai pas ici la première partie de la proposition, mais me concentrerai sur la question de pseudonymie. À ma connaissance, c'est seulement à l'occasion de ses toutes premières publications que Lou Andreas-Salomé a eu recours au pseudonyme « Henri Lou », la jeune autrice ayant également signé trois de ses poèmes du nom de « Henri Lou » ou encore de « Lou »⁸.
- 11 Du point de vue de l'histoire littéraire du XIX^e siècle, le fait de prendre un pseudonyme au début de sa carrière relève d'une pratique courante, conforme aux exigences de la bienséance, celles-ci valant pour les deux sexes. En partant de l'étude qu'Erica Van Boven a consacrée au pseudonyme stratégique des femmes auteurs pour la période 1850-1900⁹, on peut dire que le choix d'« Henri Lou » ne correspond pas à la typologie majoritaire des pseudonymes, composés d'un simple prénom. Van Boven rappelle combien ce choix – qui n'est donc pas celui de Lou Andreas-Salomé – est à mettre en relation avec les attentes du monde littéraire foncièrement misogyne de la fin du siècle : si l'on accepte alors qu'une femme puisse écrire, c'est à la condition qu'elle n'outrepasse pas ce qui est dit « féminin », et qu'elle n'ait pas la prétention d'entrer dans la sphère véritablement

artistique réservée aux hommes (on retrouve cette approche genrée dans la politique éditoriale d'un Van Kampen). Dans ce cadre, le pseudonyme composé d'un simple prénom contribue à soutenir l'image de la femme humble qui ne cherche pas à briller et qui ne constitue donc pas un danger pour l'homme¹⁰. Or « Henri Lou » ne semble pas s'inscrire dans cette modestie exigée : à ranger, selon la classification retenue par Van Boven, entre un certain « exotisme » et le « pseudonyme masculin », ce nom de plume renvoie bien davantage à un geste offensif dans la mesure où ce choix suggère que la jeune Lou Salomé refusait de se plier aux convenances. Mais, comme Van Boven le rappelle également, le recours au pseudonyme par les néophytes de la scène littéraire se fait plus rare à partir de 1885, la pratique tombant alors en désuétude. Ici, la jeune Lou Salomé, toute stratège qu'elle est déjà sans doute à ce moment de sa vie, choisit sur ce point une tactique plutôt vieux jeu – tout à fait à l'image de son éditeur Van Kampen (et des représentants du protestantisme libéral, comme on le verra plus loin), mais moins à l'image de Wilhelm Friedrich dont il était question à l'instant.

- 12 Les mémoires de Lou Andreas-Salomé abordent la dimension biographique – voire psychologique – du pseudonyme. « Henri Lou » renvoie, comme on peut le lire, au prédicateur Hendrik Gillot. La référence à ce dernier s'y trouve doublement justifiée, la mémorialiste rappelant qu'elle avait choisi non seulement le prénom de son ami néerlandais [Hendrik/Henri] mais également le surnom qu'il lui avait donné, préférant l'appeler Lou plutôt qu'employer la forme russe Lolja, son prénom de baptême¹¹. La symbolique est forte, comme si Lou Andreas-Salomé avait pleinement assumé, pour ses premières publications, une absolue fidélité à celui à qui elle avait consacré le deuxième chapitre de ses mémoires intitulé « Liebeserleben » (« Expérience de l'amour »), comme si elle s'était soumise à son autorité après s'être pliée à celle de sa famille qui lui avait, selon les convenances décrites ci-dessus, interdit de signer son premier roman de son nom civil. On peut toutefois présumer que cette attitude en apparence fidèle et soumise relève non moins de ce qu'il convient de qualifier de stratégie : une stratégie d'adaptation qui portera ses fruits, Lou Andreas-Salomé réussissant à vivre la vie extraordinairement libre que l'on connaît.

- 13 Lou Andreas-Salomé avait rencontré Gillot à l'âge de dix-sept ans, en 1878, et pris auprès de lui des cours privés extrêmement efficaces. Hendrik Gillot, de vingt-cinq ans son aîné, est né en 1836 à Groningen, où il a fait également ses études de théologie, et où il a exercé pendant quelques années avant d'être appelé, en 1873, à Saint-Petersbourg et de devenir l'un des prédicateurs néerlandais les plus en vue dans l'histoire du protestantisme en Russie. Plusieurs sources convergent pour souligner son charisme et son talent d'orateur hors du commun. Appartenant à la branche résolument moderne de l'Église protestante réformée, cet homme de grande culture a pour thèmes de prédilection la tolérance religieuse, l'égalité des hommes et le respect de l'individu. Le fait qu'il prêche alternativement en néerlandais et en allemand élargit encore son auditoire. Gillot est donc un vrai polyglotte (néerlandais, allemand, russe), sa vaste correspondance est tenue dans ces trois langues. Gillot est par ailleurs auteur de deux traductions de l'allemand vers le néerlandais¹².
- 14 Le pseudonyme lie de façon si évidente le théologien à sa jeune disciple que l'hypothèse selon laquelle l'ami néerlandais aurait prêté main-forte dans le cadre de la traduction et la publication de *In den strijd om God* paraît probable. Un fait plaide dans ce sens : lorsque Lou Andreas-Salomé rédige *Im Kampf um Gott*, à l'été 1884, elle est à Méran, puis en Bavière où se trouve également Gillot, en compagnie de sa famille. Le prédicateur et son ancienne élève se voient alors régulièrement : le projet de la traduction serait-il né à ce moment-là ? Lou Andreas-Salomé ayant détruit la majeure partie de sa correspondance avec Gillot, il est difficile de quitter le niveau des conjectures.
- 15 En revanche, ce qui est avéré, c'est la présence – voire l'omniprésence – du réseau de son ami néerlandais. En témoigne l'avant-propos de *In den strijd om God* dans lequel se trouve cité P[etrus] H[ermannus] Hugenholtz Jr. (1834-1911), célèbre Amstellodamois, fondateur de la *Vrije Gemeente* (« Communauté libre »). Hendrik Gillot était sans doute en contact avec ce protestant par l'intermédiaire du demi-frère de celui-ci, Frederik W[illem] N[icolaas] Hugenholtz (1839-1900). Frederik Hugenholtz et Gillot sont des amis très proches qui se connaissent depuis leurs études. Exerçant dans le village de Santpoort, non loin d'Amsterdam, Frederik

Hugenholtz avait prêté son église à Gillot à l'occasion de la confirmation de Lou Andreas-Salomé, le 22 mai 1880. Sept ans plus tard, elle avait tenu à célébrer son mariage au même endroit¹³. Il est possible que Frederik Hugenholtz ait alors été appelé à jouer l'intermédiaire une nouvelle fois¹⁴. Ces faveurs faites à son ami autorisent à penser que Gillot a pu se servir de ce lien pour trouver un nouveau lieu de publication pour son ancienne élève : Herman, le demi-frère de Frederik, aussi contesté qu'il ait pu être, était sans doute suffisamment influent pour venir en aide dans la recherche d'un éditeur. Dès la sortie de *Im Kampf um Gott*, Herman Hugenholtz avait publié un compte rendu conséquent du roman dans sa revue *Stemmen uit de Vrije Gemeente*. On ne sait pas par quel canal Herman Hugenholtz avait eu connaissance de la publication de *Im Kampf um Gott*. Ce qui est certain, c'est que l'avant-propos de *In den strijd im God* illustre bien la force manipulatrice que peut receler le paratexte quant à l'orientation de la lecture d'un texte donné¹⁵.

Voorbericht (« Avant-propos »)

- 16 L'avant-propos occupe une seule page. Inséré entre la page de titre et le début du roman, il se présente en deux parties : une phrase d'introduction d'abord, suivie par une citation tirée du compte rendu que Herman Hugenholtz avait consacré à *Im Kampf um Gott* quelques mois plus tôt¹⁶. Selon l'usage, l'absence de signature permet de mettre ce court texte au compte de la maison d'édition. La phrase d'introduction se présente comme suit :

De Hollandsche vertaling van dit werk werd ondernomen naar aanleiding van de aanbeveling van Dr. P.H. Hugenholtz Jr in de Stemmen uit de vrije gemeente, die aldus aanvangt : [...]

La traduction hollandaise du présent ouvrage a été effectuée suite à la recommandation faite par Dr P.H. Hugenholtz Jr. dans [la revue] « Stemmen uit de vrije gemeente/Voix de la communauté libre » ; elle débute ainsi : [...]

- 17 La formulation passive est remarquable : elle a pour effet la disparation de l'autrice – assurant à Lou Andreas-Salomé une cachette supplémentaire après celle du pseudonyme. Autre conséquence, la place du sujet est occupée par la « Hollandsche vertaling » (« traduction hollandaise ») dont, par ailleurs, le lecteur apprend qu'on doit la réalisation à la recommandation du fameux pasteur. En d'autres termes, à suivre la logique de cette phrase

d'ouverture, le rôle principal reviendrait à Herman Hugenholtz et à ce qu'il avait écrit dans sa revue *Stemmen uit de Vrije Gemeente* :

Midden in een van de groote vragen die onzen tijd beroeren werpt ons de roman waarvan ik den titel hierboven afschreef. De jeugdige schrijfster, die zich achter een geheimzinnig pseudonym verbergt, heeft, er is geen twijfel aan, den strijd, dien zij hier teekent, zelve tot op zekere hoogte gestreden. Over de godsdienstvraag heeft zij diep en ernstig nagedacht, en wat zij zelve innerlijk doorleefde, heeft ze in een kunstwerk buiten zich willen plaatsen. Van binnen uit is, als ik 't zoo mag uitdrukken, haar boek geschreven. Geen waarneming van de werkelijkheid daarbuiten in de eerste plaats, maar persoonlijke ervaring heeft hare pen bestuurd. Vandaar de warmte en innigheid van haar confessie, maar vandaar ook aan den anderen kant de eigenaardige fouten en zwakheden waarin de Tendenzroman zoo lichtelijk vervalt.

C'est dans une des grandes questions qui touchent notre époque que nous transporte le roman dont j'ai recopié le titre ci-dessus. La jeune autrice qui se cache derrière un mystérieux pseudonyme s'est trouvée sans aucun doute elle-même confrontée au combat qu'elle retrace ici. Elle a réfléchi à la question religieuse avec profondeur et sérieux, et elle a voulu exprimer ce qu'elle connut elle-même en son for intérieur, dans une œuvre d'art. Son livre est écrit de l'intérieur, si je puis m'exprimer ainsi. Ce n'est pas en premier lieu l'observation de la réalité extérieure, mais l'expérience personnelle qui a motivé sa plume. D'où le caractère chaleureux et intime de sa confession, mais d'où aussi, d'un autre côté, ces erreurs et faiblesses bizarres dont est si facilement victime le *Tendenzroman*.

- 18 On peut constater les points communs avec la stratégie de Van Kampen pour qui, après cette entrée en matière, *Im Kampf um Gott/In den strijd om God* ne peut que satisfaire la ligne éditoriale défendue. Car Herman Hugenholtz fabrique ici une autrice qui, à tous les égards, répond aux exigences de la bienséance : il met en avant, de façon stéréotypée, les qualités de cœur, la subjectivité et l'écriture circonscrite à une sphère féminine, vouée au témoignage intime (mais jamais à l'art). Remarquons que rien dans cette préface n'indique qu'il s'agit d'une autotraduction, omission qui concorde avec l'attitude usurpatrice d'Herman Hugenholtz et de l'éditeur Van Kampen.
- 19 La suite du compte rendu va également dans ce sens annexionniste – qui n'est pas reproduit dans ce *voorbericht*. On peut voir à quel point le livre de Lou Andreas-Salomé a fait écho aux convictions de Herman Hugenholtz, voire au propre *strijd* de ce protestant ; le compte rendu en livre une belle illustration du fait de l'enchevêtrement de deux postures de lecture présentes ici, « experte » et « subjective » – cette dernière occupant clairement le dessus lorsque Herman Hugenholtz frise l'identification totale avec le personnage principal du roman, identification à travers laquelle il

veut lire une évolution positive. Or l'une des clés du roman réside justement dans le fait qu'il ne propose pas de réponses, mais seulement la mise en dialogue de différents points de vue sur des questions religieuses et philosophiques¹⁷. Le malentendu est complet lorsque Herman Hugenholtz en vient à conclure que l'autrice, dont il affirme que la foi serait encore en devenir, finira par vivre celle-ci avec plus de clarté et d'évidence (entendons : à l'instar de lui-même).

- 20 Dans le cadre de la publication de *In den strijd om God*, Lou Andreas-Salomé a dû donc « composer avec l'instance tierce de l'éditeur¹⁸ » et avec des figures du protestantisme (Hugenholtz). Compte tenu de ce qui précède, on peut voir précisément dans ce réseau de relations de possibles explications du silence entourant cette traduction à la fois de la part de l'autrice et de la critique.

Possibles raisons sociolinguistiques et esthétiques de l'omerta qui entoure *In den strijd im God*

Le point de vue sociolinguistique

- 21 Dans une perspective sociolinguistique ou, si l'on préfère, dans la « galaxie des langues », le néerlandais ne fait pas partie de la douzaine des langues-planètes, mais joue plutôt dans la catégorie des langues satellites¹⁹.
- 22 Si les représentations allemandes du néerlandais sont parfois dévalorisantes, elles ne font appel à aucune forme d'exotisme (ce qui peut advenir du point de vue français), mais puisent leur particularité dans la proximité entre les deux langues. Aussi c'est autour de cette proximité que, depuis son institutionnalisation au début du XIX^e siècle, s'est enraciné au sein de la germanistique le préjugé selon lequel, en son expression la plus sévère, l'existence d'un monde néerlandophone propre se trouve niée, suivant une logique d'incorporation pure et simple²⁰.
- 23 Venons-en au germaniste Ernst Pfeiffer (1893-1986), le plus proche ami de Lou Andreas-Salomé à la fin de sa vie. C'est à lui que l'autrice allait confier la tâche d'exécuteur testamentaire. Et c'est à ce titre

qu'Ernst Pfeiffer allait prendre en charge le rôle d'éditeur principal de l'œuvre saloméenne dans l'Allemagne des années Adenauer, en assurant notamment la publication posthume des mémoires déjà cités, ainsi que des textes en lien avec ses rencontres les plus prestigieuses (Nietzsche, Rilke, Freud).

- 24 S'il revient ainsi à Ernst Pfeiffer d'avoir sauvé son idole d'un oubli certain, son mérite étant incontestable de ce point de vue, le choix éditorial qu'opère le jeune germaniste témoigne de la difficulté, à ce moment-là, d'accepter dans une pleine autonomie la création des femmes, voire les femmes en tant que sujets à part entière. En parfait fils de son temps, Ernst Pfeiffer n'allait de même accorder aucune importance au néerlandais ni s'intéresser beaucoup plus aux autres langues présentes dans la vie de Lou Andreas-Salomé. Ce faisant, il s'inscrit dans une germanistique traditionnelle, dont la priorité a longtemps consisté à consolider une langue et une littérature nationales (allemandes). Ernst Pfeiffer, dans cet esprit, a ainsi pris soin de présenter Lou Andreas-Salomé comme une autrice de langue maternelle allemande, ne pouvant la penser que de cette façon monolingue, condition *sine qua non* à ses yeux et à ceux de ses contemporains, pour envisager son entrée dans le canon de l'histoire littéraire allemande. Lier les concepts de canonisation et de plurilinguisme n'est pas à l'ordre du jour du vivant de cet ami des dernières années de Lou Andreas-Salomé.
- 25 Deux des rares occurrences du néerlandais se trouvent dans les notes que Ernst Pfeiffer rédige pour l'édition des mémoires. Elles illustrent d'une certaine façon le vieux préjugé (allemand) par rapport au néerlandais qui peut surgir, comme ici, sans la moindre volonté extrémiste, ni même volonté de blesser. Il est d'une part fait mention du fait que Lou Andreas-Salomé aurait lu Kant en traduction néerlandaise, dans une édition appartenant à son tuteur Hendrik Gillot²¹. Évoqué telle une simple curiosité anecdotique, comment ne pas y voir le tenace poncif selon lequel le néerlandais ne mériterait pas qu'on s'y attarde²² ?
- 26 La deuxième mention concerne la présentation qu'Ernst Pfeiffer consacre à Hendrik Gillot :

Hendrik Gillot, 1836-1916, *Prediger der holländischen Gesandtschaft in St. Petersburg*. Gillot (der Name wird wie ein deutscher Name ausgesprochen) war damals der bedeutendste protestantisch-unorthodoxe Kanzelredner der Stadt [...] / Hendrik Gillot (1836-1916), prédicateur à la légation hollandaise de Saint-Pétersbourg. Gillot (on prononce ce nom à l'allemande) était alors le prédicateur le plus en vue de l'église protestante non orthodoxe de la ville²³.

Je m'intéresse à la parenthèse « der Name [Gillot] wird wie ein deutscher Name ausgesprochen » (« on prononce ce nom [Gillot] à l'allemande »). Renvoyant aux représentations du néerlandais en tant que langue restreinte (dans le sens où l'on en ignore tout) et/ou proche de l'allemand, l'affirmation, abrupte et erronée, nie en ultime instance l'existence du néerlandais selon le préjugé évoqué à l'instant. Au fond, il est possible de la rapprocher du propos, souvent cité, du germaniste Robert Prutz (1816-1872) écrivant au sujet de la littérature néerlandaise :

[...] elle est à la fois trop traversée d'éléments allemands pour avoir une évolution propre, et pas assez allemande pour pouvoir participer à l'ensemble de notre évolution avec la même vivacité²⁴.

C'est une double peine qui est actée ici : d'une part, l'idée selon laquelle le néerlandais n'aurait pas d'existence propre, parce que trop proche de l'allemand – c'est cette logique qui amène Pfeiffer à préciser que le nom Gillot se prononcerait de la même façon qu'en allemand – ; l'autre consiste à dire que sa spécificité – ce qui fait qu'elle n'est pas identique à l'allemand – serait justement ce qui condamne la langue et la littérature néerlandaises à l'infériorité.

- 27 C'est d'une façon quasi caricaturale que ces vues stéréotypées et péjoratives pourraient avoir fondé l'absence de prise en compte de *In den strijd om God*, voire plus généralement du rôle que le néerlandais a de fait joué dans la vie de Lou Andreas-Salomé. Selon la logique de Prutz, pourquoi s'intéresser au texte néerlandais alors qu'il ne différerait guère du texte allemand – et que là où il y aurait différence, le texte serait dépourvu de *Lebendigkeit* (« vivacité ») ? L'absence totale d'intérêt porté au texte néerlandais de Lou Andreas-Salomé au sein de la réception posthume paraît ainsi être un miroir

fidèle – et brutal – du fait qu'il existe « une hiérarchie et un déséquilibre entre les langues du monde²⁵ ». Il est par conséquent grand temps de rendre justice à *In den strijd om God*.

Le point de vue esthétique

- 28 Il faut revenir ici à Herman Hugenholtz, le théologien qui fait connaître *In den strijd om God* au public néerlandais²⁶. Hugenholtz appartient à la branche « moderne » des protestants qui, à l'opposé des orthodoxes, luttent pour inscrire l'office dans les nouvelles données scientifiques de son temps. Pour ce protestant éclairé, il s'agit de libérer la foi de toute charge dogmatique, telle que la création en six jours et la résurrection du Christ après sa mort, par exemple. Certains ouvrages de ce darwinien convaincu font scandale, et ce dans le cercle même modéré des théologiens. Initiateur, avec son frère Reinhard, de la *Vrije Gemeente* (« Communauté libre »), il avait quitté l'Église en 1877. Compte tenu de l'époque à laquelle il vit, qui voit la sphère théologique en perte de vitesse, Herman Hugenholtz est sans aucun doute un homme d'audace. Les nombreux conférenciers invités à parler dans le monumental bâtiment que la *Vrije Gemeente* avait su s'offrir dès 1880 attirent plusieurs décennies durant des centaines d'auditeurs, ce qui contribue à faire de Hugenholtz un Amstellodamien en vue.
- 29 Or, le courage et la liberté de pensée dont fait preuve Hugenholtz en tant que théologien ne font pas de lui une autorité dans le monde des lettres, tant s'en faut. C'est que ses nombreux comptes rendus, comme celui qu'il propose de *In den strijd om God*, font clairement état de ses priorités (avancées de façon péremptoire) qui passent (très) mal en dehors du cercle restreint de ses compères protestants : dans sa quête d'une nouvelle forme de religiosité, Hugenholtz en vient, en fait, à réduire les lettres à la seule fonction édifiante, voulant trouver en elles cette morale capable d'inventer un nouveau rapport à la foi. Il avait déjà défendu cette finalité pieuse de l'art dans un article daté de 1870, Hugenholtz restant fidèle à ses idées tout au long de sa vie. Intitulé « *Godsdienst en letterkunde* » (« Culte et critique littéraire »), l'article était paru dans la très révérencieuse revue *Vaderlandsche Letteroefeningen* pour laquelle Hugenholtz avait régulièrement livré des contributions jusqu'à ce que la revue cesse de

paraître en 1876, définitivement devancée par une presse comparativement plus progressiste, telle *De Gids*²⁷.

- 30 Recherche de livres vertueux et aversion pour les choses du corps vont de pair chez Hugenholtz, qui a en horreur la sexualité, ce qui l'empêche définitivement d'entrer dans l'esthétique de ses contemporains, centrée de façon renouvelée sur la force du monde des affects. Hugenholtz ne veut pas concevoir *De stille kracht*²⁸ et, en conséquence, rejette aussi avec véhémence – comme Van Kampen père – des livres venant de France (*La Dame aux camélias*, les pièces de théâtre d'un Feydeau ou encore *Madame Bovary*, tous sont coupables d'indécence et d'impudeur à ses yeux).
- 31 Point important, si le monde intellectuel n'allait accorder aucun crédit aux ingérences littéraires de Herman Hugenholtz, il n'était pas pour autant ignoré, mais était au contraire la cible d'amères moqueries, le pasteur devenant aux yeux d'auteurs – canonisés depuis en tant que bâtisseurs de la modernité littéraire néerlandophone – l'incarnation même de l'hypocrisie et de la bêtise. Willem Kloos (1859-1938), co-fondateur de *De Nieuwe Gids* (1885), consacre dans cette même revue quelques pages féroces à Hugenholtz où il le traite successivement d'*onnoozel* (« idiot »), *buitensporig arrogant* (« excessivement arrogant »), puis le proclame *vulgarisator van outbakken opinies* (« vulgarisateur d'opinions dépassées ») et enfin le dit d'un *onuitstaanbaar waanwijs* (« délire insoutenable »)²⁹. Personnage pathétique, Herman Hugenholtz l'est tout autant aux yeux d'Albert Verwey (1865-1937) qui ironise, en 1888, sur le pasteur et l'un de ses livres, qu'il qualifie de *zotten boek* (« livre sot »), n'hésitant pas à lui conseiller – ultime coup de grâce – de « cesser d'écrire ce qui serait faire une bonne œuvre » (« En schrijf niet meer, dat zou een goede daad van u zijn »)³⁰. Lodewijk Van Deyssel (1864-1952), compagnon de route et de Kloos et de Verwey, s'était attaqué dans son illustre essai programmatique de 1886 *Over literatuur* (À propos de la littérature) de façon « hilarante »³¹ au critique et écrivain naturaliste Frans Netscher. L'époque n'est décidément pas tendre. C'est dans son roman *Een liefde* (Un amour, 1887), qui provoque un immense scandale notamment pour son 13^e chapitre où est décrite une scène de masturbation, que Van Deyssel cite Herman Hugenholtz³², apportant ainsi sans doute une nouvelle preuve de sa notoriété, mais aussi du

très mauvais rôle qu'il jouait notamment aux yeux de la jeune génération. Car on peut également citer Conrad Busken Huet (1826-1886) qui publie, en 1884, un compte rendu consacré à trois ouvrages sur la question religieuse, dont l'un des auteurs est Herman Hugenholtz. Intéressant ici, David Friedrich Strauss y figure avec son livre *Der alte und der neue Glaube*, publication que Nietzsche, dans ses *Considérations inactuelles*, avait soumise à une virulente critique. Autant l'influent critique néerlandais sait se montrer plus nuancé envers Strauss que jadis le jeune Nietzsche, autant il est sans pitié pour Herman Hugenholtz.

- 32 On peut mesurer, à partir de ces jugements, le gouffre qui sépare le monde de Hugenholtz des sphères intellectuelles dans lesquelles se distinguera Lou Andreas-Salomé. L'association Herman Hugenholtz/Lou Andreas-Salomé paraît invraisemblable, tellement leurs univers semblent s'opposer. Elle questionne en revanche les possibles motivations de Lou Andreas-Salomé.

En guise de conclusion ouverte : Lou Andreas-Salomé face à *In den strijd om God*

- 33 Ce qui se dessine ici, c'est un décalage. Tandis que, du côté allemand *Im Kampf um Gott* aide Lou Andreas-Salomé à se faire connaître auprès de la nouvelle génération de la scène littéraire, son autotraduction se trouve accompagnée d'un discours protestant moralisateur et suranné, qui ne peut que la disqualifier. Si, avec la triade Nietzsche-Rilke-Freud, mise en avant par l'autrice elle-même, puis par Ernst Pfeiffer, la postérité s'est habituée aux personnalités brillantes dont elle savait s'entourer (tout en en payant les frais, sa propre œuvre étant longtemps restée dans l'ombre), la publication du texte néerlandais s'apparente à une erreur de jeunesse, sinon de casting : ce n'est décidément pas le théologien Herman Hugenholtz qui allait permettre à la jeune Lou Salomé de se lancer sur la scène littéraire des Pays-Bas ! Choisir Herman Hugenholtz, c'était donc miser sur un mauvais cheval ; sa recommandation était selon toute vraisemblance contre-productive. C'est pourquoi l'on peut supposer

que Lou Andreas-Salomé, la stratège, a préféré taire l'existence de son autotraduction. Mais pourquoi l'a-t-elle néanmoins réalisée ?

- 34 « Un auteur bilingue, surtout à ses débuts, publiera là où l'occasion se présentera³³ » : l'opportunisme a-t-il joué dans le cas de cette autotraduction ? Le succès de *Im Kampf um Gott* surprend probablement la jeune autrice : rappelons que Lou Salomé ne connaît pas encore personnellement les auteurs des critiques enthousiastes – à l'exception de Nietzsche, avec qui elle a rompu entre-temps. Rappelons aussi que sa véritable percée ne viendra que quelques années plus tard, vers 1889, quand elle entre dans le cercle d'intellectuels qui se rassemble autour de la *Freie Bühne*³⁴. Aussi pouvons-nous peut-être la prendre au pied de la lettre, voire extrapoler, lorsqu'elle écrit dans ses mémoires qu'elle était, au moment de la publication de *Im Kampf um Gott*, « ungebildet » (« inculte ») en ce qui concerne le monde littéraire³⁵ : aurait-elle été tout simplement ignorante aussi du discrédit qu'une préface (et quelle préface !) venant de Herman Hugenholtz allait jeter sur son livre ? Avait-elle omis de prendre le temps de se renseigner sur son préfacier ? N'avait-elle pas lu le compte rendu que Herman Hugenholtz avait consacré à son roman et ignorait-elle du coup l'étendue du contresens ?

- 35 En effet, l'original et la traduction se suivent à quelques mois près. De toute évidence, les choses se sont faites dans la précipitation. Lou Andreas-Salomé a une grande capacité de travail, cela lui correspond bien de faire aboutir la version néerlandaise en quelques semaines de travail intense. Y aurait-il eu alors une répartition des tâches, Lou Andreas-Salomé préférant concentrer son énergie sur l'écriture de son texte ? Aurait-elle laissé la partie communicationnelle et administrative que génère toute publication aux mains de Hendrik Gillot³⁶ ? Gillot a été son pilier à son entrée dans l'âge adulte, elle l'affirme dans ses mémoires à la fin de sa vie, mais elle en était tout autant consciente au début de sa carrière, toute jeune donc³⁷. Serait-ce le témoignage de son inexpérience que d'avoir fait trop aveuglément confiance au prédicateur Gillot – lui-même piégé dans son propre réseau –, dans le sens où l'amitié pour le demi-frère de Hugenholtz aurait pris le dessus ? Il se peut que Lou Salomé ait laissé faire Gillot par manque de temps, choisissant de se consacrer au remaniement du nouveau texte néerlandais avec

l'exigence littéraire qui la caractérise. Cette hypothèse suppose un lien privilégié avec le néerlandais qu'elle aurait ainsi choisi pour faire œuvre littéraire.

- 36 On peut aborder la question différemment : et si c'était en toute connaissance de cause qu'elle aurait laissé le sort de son autotraduction aux mains de son ancien professeur, indifférente autant à Herman Hugenholtz qu'au monde des lettres néerlandophones en général ? Autrement dit, comment Lou Andreas-Salomé se situe-t-elle par rapport aux hiérarchisations décrites plus haut : se traduit-elle de l'allemand vers le néerlandais en étant consciente des enjeux hégémoniques dans les relations germano-néerlandaises ? Aurait-elle été consciente du fait que, dans le dessein de se faire une place au sein de la littérature allemande et donc d'entrer dans le canon national, une deuxième langue dessert *a priori* ? À quel point Lou Andreas-Salomé, la cosmopolite, était-elle libre de préjugés à l'égard du néerlandais ? *In den strijd om God*, publié dans une autre édition néerlandaise, aurait pu lui permettre une entrée sur la scène néerlandaise. Imaginons un peu : Lou Andreas-Salomé assurant un rôle d'intermédiaire entre Berlin et Amsterdam... mais l'aurait-elle souhaité ? Ne serait-elle pas plutôt dans la lignée de son ami Ernst Pfeiffer, œuvrant pour qu'elle entre dans le canon de la littérature nationale allemande comme amie des fondateurs de la modernité ? Mais à quel degré cela est-il valable ? Et n'y aurait-il pas des évolutions à observer de son vivant ? Le chapitre sur le rapport de Lou Andreas-Salomé au Néerlandais est loin d'être clos.

BIBLIOGRAPHY

ANDREAS-SALOMÉ Lou [Henri Lou], *Im Kampf um Gott*, Leipzig, Berlin, Wilhelm Friedrich, 1885.

ANDREAS-SALOMÉ Lou [Henri Lou], *In den strijd om God*, Amsterdam, Van Kampen & Zoon, 1886.

ANDREAS-SALOMÉ Lou, *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, éd. E. Pfeiffer, Zurich, Max Niehans Verlag, Wiesbaden, Insel Verlag, 1951.

ANDREAS-SALOMÉ Lou, *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, éd. E. Pfeiffer revue et augmentée, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1974 [1968].

ANDREAS-SALOMÉ Lou, *Ma Vie. Esquisse de quelques souvenirs*, éd. E. Pfeiffer, trad. D. Miermont et B. Vergne, PUF, coll. « Quadrige », 1977.

ANDREAS-SALOMÉ Lou, *Terugblik op mijn leven. Hoofdpijnen van enkele persoonlijke herinneringen*, trad. T. Graftdijk, Amsterdam, De Arbeiderspers, coll. « Privé-Domein », n° 57, 1979.

BEL Jacqueline, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Amsterdam, Bert Bakker, 2015.

BRAUSEWETTER Ernst, « Ein Weib als Dichterin (Lou Andreas-Salomé) », *Das Magazin für Literatur*, 67^e année, n° 34 et 35, 27 août et 3 septembre 1898, col. 801-805 et 823-827.

FERRARO Alessandra, « “Traduit par l’auteur”. Sur le pacte autotraductif », in Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, série « Théorie littéraire », n° 5, 2016, p. 121-140, DOI : <https://www.doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3883-7.p.0121> [accès restreint, consulté en janvier 2023].

GRUTMAN Rainier, « L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues », in Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, série « Théorie littéraire », n° 5, 2016, p. 39-63, DOI : <https://www.doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-3883-7.p.0039> [accès restreint, consulté en janvier 2023].

HUGENHOLTZ Petrus Hermannus Jr., « In den strijd om God (compte rendu de *Im Kampf um Gott*) », *Stemmen uit de Vrije Gemeente*, année 8, 1885, p. 127-144.

KLOOS Ulrike, *Niederlandbild und deutsche Germanistik, 1800-1993. Ein Beitrag zur komparatistischen Imagologie*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1992.

KLOOS Wilhelm, « Over dominee Hugenholtz en F. van Eeden », *De Nieuwe Gids*, n° 6, 1891, p. 301-310.

KUITERT Lisa, « Literatuur in optima forma. Over de betekenis van marginaal drukwerk voor de literatuur », *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis*, année 10, 2003, p. 141-154.

MENDELSSOHN Peter de, *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 1970.

MICHAUD Stéphane, « Lou Andreas-Salomé et Hendrik Gillot : présence de l'absent », *La Nouvelle Revue française*, n° 562, 12 juin 2002, p. 224-248.

MICHAUD Stéphane, *Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie*, 2^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 2017.

ONNASCH Ernst-Otto, « Receptieonderzoek. De eerste receptie van Kants filosofie in Nederland », *Tijdschrift voor filosofie*, vol. 68, n° 1, 2006, p. 133-156.

RICHTER Sandra, « Den neuen Glauben dichten. Louise von Salomés unbekannte Briefe an Friedrich Theodor Vischer (1880 und 1881). Mit einem Abdruck der

Originaltexte », *Euphorion*, vol. 104, n° 1, 2010, p. 17-41.

STRENG Toos, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995.

STRENG Toos, « Gender en boekbedrijf. Vrouwelijke romanauteurs in den negentiende eeuw », *Nederlandse Letterkunde*, vol. 20, n° 2, 2015, p. 93-135, DOI : <https://www.doi.org/10.5117/nedlet2015.2.stre> [consulté en janvier 2023].

STRENG Toos, « Liefhebberij of ondernemerschap ? », *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, année 133, n° 1, 2017, p. 1-33, URL : <https://www.tntl.nl/index.php/tntl/article/view/423/542> [consulté en janvier 2023].

'T HOEN Wieneke, « Couperus' prozaïsche belangen », *De Parelduiker*, année 9, n° 1, 2004, p. 70-72, URL : <https://parelduiker.nl/dbnl/wieneke-t-hoencouperus-prozaïsche-belangen/> [consulté en janvier 2023].

VAN BOVEN Erica, « Het pseudoniem als strategie. Pseudoniemen van vrouwelijke auteurs 1850-1900 », *Nederlandse letterkunde*, vol. 4, 1998, p. 309-326.

VAN DEN BOOGAARD Raymond, *De religieuze rebellen van de Vrije Gemeente. De vergeten oorsprong van Paradiso*, Amsterdam, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 2018.

VAN DEYSEL Lodewijk, *Een liefde*, La Haye, Bert Bakker, 1974 [1887].

VAN UFFELEN Herbert, *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*, Münster, Hambourg, LIT, coll. « Niederlande-Studien », n° 6, 1993.

VERWEY Albert, « Religieuze-literatuur-kritiek », in Albert VERWEY, *De oude strijd*, Amsterdam, W. Versluys, 1905 [1888], p. 308-343.

VERWEY Albert, « Religieuze-literatuur-kritiek », *De Nieuwe Gids*, n° 3, 1888, p. 391-412.

NOTES

1 Ernst BRAUSEWETTER, « Ein Weib als Dichterin (Lou Andreas-Salomé) », *Das Magazin für Literatur*, 67^e année, n° 34 et 35, 27 août et 3 septembre 1898, col. 801-805 et 823-827.

2 C'est surtout à partir de 1978 que paraissent des traductions néerlandaises de Lou Andreas-Salomé. L'initiative revient à deux éditeurs, Tom Gitsels et Rody Chamuleau qui, en cette même année 1978, avaient fondé la *Lou Salomé Genootschap* [Société Lou Salomé]. Avec leur petite maison d'édition Bosbepers, aujourd'hui disparue, les deux éditeurs implantés à Oosterbeek s'étaient spécialisés dans la publication de « curiosités littéraires » (cité dans Lisa KUITERT, « Literatuur in optima forma. Over de betekenis van marginaal drukwerk voor de literatuur », *Jaarboek*

voor Nederlandse boekgeschiedenis, année 10, 2003, p. 149). Ils ont consacré à Lou Andreas-Salomé une collection, intitulée « *Schriften van het Lou Salomé Genootschap* », où paraissent une dizaine de titres, tous édités et traduits soit par Gitsel, soit par Chamuleau. Seules les mémoires ont trouvé l'entrée dans une grande maison d'édition néerlandaise (*Terugblik op mijn leven. Hoofdpijnen van enkele persoonlijke herinneringen*, trad. T. Graftdijk, Amsterdam, De Arbeiderspers, coll. « Privé-Domein », n° 57, 1979).

3 Les mémoires paraissent à titre posthume, dans une édition assurée par Ernst Pfeiffer, l'ami des dernières années de Lou Andreas-Salomé sur lequel nous reviendrons plus loin (*Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, éd. E. Pfeiffer, Zurich, Max Niehans Verlag, Wiesbaden, Insel Verlag, 1951, puis *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*, éd. E. Pfeiffer revue et augmentée, Francfort-sur-le-Main, Insel Verlag, 1974 [1968]). La traduction française paraît en 1977 (*Ma Vie. Esquisse de quelques souvenirs*, éd. E. Pfeiffer, trad. D. Miermont et B. Vergne, PUF, coll. « Quadrige »).

4 <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/> [consulté en février 2023].

5 Pour la présentation de la maison d'édition néerlandaise, je me suis appuyée sur les travaux de Toos Streng « Gender en boekbedrijf. Vrouwelijke romanciers in de negentiende eeuw », *Nederlandse Letterkunde*, vol. 20, n° 2, 2015, p. 93-135 et « Liefhebberij of ondernemerschap ? », *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, année 133, n° 1, 2017, p. 1-33) ainsi que sur l'article de Wieneke 't HOEN, « Couperus' prozaïsche belangen », *De Parelduiker*, année 9, n° 1, 2004, p. 70-72.

6 Voir la présentation toujours valable que propose Peter de Mendelssohn dans son ouvrage classique *S. Fischer und sein Verlag*, Frankfurt-sur-le-Main, S. Fischer Verlag, 1970, p. 59-62.

7 Voir la récente histoire littéraire de Jacqueline BEL, *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Amsterdam, Bert Bakker, 2015, p. 75.

8 Le poème « Freiheit » (« Liberté ») signé Henri Lou, et les poèmes « Glaubensbekenntnis » (« Confession de foi ») et « Gott » (« Dieu »), signés Lou paraissent en octobre et décembre 1886 et en janvier 1887 dans *Sphinx*, une revue ésotérique qui parut entre 1886-1896, éditée par le théosophe Wilhelm Hübbe-Schleiden (1846-1916). Il n'est pas exclu qu'ils se soient

rencontrés grâce à Wilhelm Friedrich chez qui parurent plusieurs ouvrages théosophiques.

9 Erica VAN BOVEN, « Het pseudoniem als strategie. Pseudoniemen van vrouwelijke auteurs 1850-1900 », *Nederlandse letterkunde*, vol. 4, 1998, p. 309-326.

10 Si l'efficace synthèse de Van Boven est concentrée sur la situation des Pays-Bas, avec une brève incursion en Angleterre, les binarités figées et violentes décrites sont présentes autant en Allemagne qu'en France, pour ne citer que ces deux pays, la « guerre des sexes » étant une réalité européenne.

11 Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*, *op. cit.*, 1974 [1968], p. 88.

12 Gillot traduit en 1867 *Das Christentum und die christliche Kirche der drei ersten Jahrhunderte* (1853) de F.C. Baur ainsi que des écrits d'O. Pfleiderer. Je m'appuie sur la présentation de Stéphane MICHAUD, Lou Andreas-Salomé. *L'alliée de la vie*, 2^e éd., Paris, Éditions du Seuil, 2017, p. 59-72 et « Lou Andreas-Salomé et Hendrik Gillot : présence de l'absent », *La Nouvelle Revue française*, n° 562, 12 juin 2002, p. 224-248.

13 Voir Stéphane MICHAUD, *ibid.*, p. 70

14 Bien qu'à ce moment-là, il exerce déjà ailleurs : Frederik Hugenholtz s'embarque pour le Michigan aux États-Unis en décembre 1885 où a été inaugurée une communauté fille de la Vrije Gemeente, il y meurt prématurément en 1900 : voir Raymond VAN DEN BOOGAARD, *De religieuze rebellen van de Vrije Gemeente. De vergeten oorsprong van Paradiso*, Amsterdam, Uitgeverij Bas Lubberhuizen, 2018, p. 170 et Stéphane MICHAUD, « Lou Andreas-Salomé et Hendrik Gillot : présence de l'absent », *op.cit.*, p. 239-241.

15 Voir Alessandra FERRARO, « “Traduit par l'auteur”. Sur le pacte autotraductif », in Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, série « Théorie littéraire », n° 5, 2016, p. 121-140.

16 Le compte rendu est daté de mai 1885 et publié cette même année dans le mensuel attitré de la Communauté libre, intitulé *Stemmen uit de Vrije Gemeente* qui parut, avec Herman Hugenholtz comme principal auteur, de 1878 à 1909, à Amsterdam (Scheltema & Holkema). Je remercie les bibliothécaires de l'université d'Utrecht d'avoir mis à ma disposition le compte rendu sous forme de PDF.

- 17 Voir Sandra RICHTER, « Den neuen Glauben dichten. Louise von Salomés unbekannte Briefe an Friedrich Theodor Vischer (1880 und 1881). Mit einem Abdruck der Originaltexte », *Euphorion*, vol. 104, n° 1, 2010, p. 17-41.
- 18 Ferraro, *op. cit.*, p. 134.
- 19 Voir Rainier GRUTMAN, « L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues », in Alessandra FERRARO et Rainier GRUTMAN (dir.), *op.cit.*, p. 43.
- 20 Une logique d'incorporation qui fonde l'idéologie pangermaniste ; elle est éloquemment illustrée par l'ouvrage de Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher*, de 1890, cet immense succès du vivant de Lou Andreas-Salomé (25^e édition déjà en 1891, 60^e édition en 1925) où l'on peut lire : « Er ist Rembrandt, er ist Holländer, ist Deutscher » (« Il est Rembrandt, il est hollandais, est allemand ») (cité dans Herbert VAN UFFELEN, *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*, Münster, Hambourg, LIT, coll. « Niederlande-Studien », n° 6, 1993, p.87).
- 21 Lou Andreas-Salomé, *Lebensrückblick*, *op. cit.*, 1974 [1968], p. 223.
- 22 La première traduction néerlandaise de Kant revient à l'homme politique Meinardus Sedrius (1754-1829), avec le célèbre texte « Beantwoording der vraag: wat is verlichting? (« Réponse à la question : qu'est-ce que les lumières ? ») paru en 1799 dans la revue *Magazyn voor de Critische Wijsgeerte en de Geschiedenis van Dezelve*, cité dans Ernst-Otto ONNASCH, « Receptieonderzoek. De eerste receptie van Kants filosofie in Nederland », *Tijdschrift voor filosofie*, vol. 68, n° 1, 2006, p. 140.
- 23 Pfeiffer dans *Lebensrückblick*, *op. cit.*, 1974 [1968], p. 222 et *Ma vie*, *op. cit.*, p. 224 pour la traduction française.
- 24 « [...] sie ist zu sehr durchdrungen von deutschen Elementen um eine eigene Entwicklung zu haben und doch wieder nicht deutsch genug, um unsere gesamte Entwicklung in gleicher Lebendigkeit mitzumachen », cité dans Ulrike Kloos, *Niederlandbild und deutsche Germanistik, 1800-1993. Ein Beitrag zur komparatistischen Imagologie*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1992, p. 52 (ma traduction).
- 25 Rainier GRUTMAN, « L'autotraduction, de la galerie de portraits à la galaxie des langues », *op. cit.*, p. 45.
- 26 Je m'appuie sur l'ouvrage très bien documenté que Raymond Van den Boogaard a consacré aux frères Hugenholtz (voir note 14).

- 27 Voir Toos STRENG, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995 : Streng y consacre plusieurs pages à l'article « Godsdienst en letterkunde » de Herman Hugenholtz.
- 28 Le roman de Couperus ne trouve de traduction française qu'en 1986 (*La Force des ténèbres*, trad. par Selinde MARGERON, Paris, Édition du Sorbier).
- 29 Willem KLOOS, « Over dominee Hugenholtz en F. van Eeden », *De Nieuwe Gids*, n° 6, 1891, p. 301-310. Voir aussi VAN DEN BOOGAARD, *op. cit.*, p. 160.
- 30 « Religieuze-literatuur-kritiek », in Albert VERWEY, *De oude strijd*, Amsterdam, W. Versluys, 1905 [1888], p. 316-317, l'article avait initialement paru dans *De Nieuwe Gids*, n° 3, 1888, p. 391-412.
- 31 Voir Bel, *op. cit.*, p. 95.
- 32 Lodewijk VAN DEYSEL, *Een liefde*, La Haye, Bert Bakker, 1974 [1887], p. 105.
- 33 Ferraro, *op. cit.*, p. 132.
- 34 Le premier numéro de la revue hebdomadaire *Freie Bühne für modernes Leben* paraît en janvier 1890, Lou Andreas-Salomé compte depuis l'année de création parmi les contributeurs réguliers, elle livre 14 articles (sur Nietzsche et Ibsen).
- 35 *Ma vie*, *op. cit.*, p. 97.
- 36 C'est là un rôle de secrétaire et d'impresario que plus tard son mari allait régulièrement endosser – ce qui donne d'ailleurs à leur mariage une raison pragmatique et professionnelle qui tranche avec la mythification dont Lou Andreas-Salomé elle-même et la critique ont entouré le couple.
- 37 Elle consacre en ce sens plusieurs lignes à Gillot et ce dans deux courriers adressés F.T. Vischer, datés de 1880 et 1881 par lesquels elle avait cherché un pourparleur pour faire publier des poèmes (voir Richter, *op. cit.*).

AUTHOR

Britta Benert

Britta Benert est maîtresse de conférences HDR à l'Université de Strasbourg, membre de l'UR 1337 Configurations littéraires et de l'institut thématique interdisciplinaire LETHICA (littératures, éthiques et art) et membre associée de l'UR 1341 Mondes germaniques et nord-européens. À Lou Andreas-Salomé, elle a notamment consacré la monographie *Une lecture de Im Zwischenland*. Le

paradigme de l'altérité au cœur de la création littéraire (Bruxelles, 2011) ; elle a co-dirigé l'ouvrage collectif *Lou Andreas-Salomé : Zwischenwege in der Moderne / Sur les chemins de traverse de la modernité* (Taching, 2019, avec Romana Weiershausen). Elle est également l'autrice de deux éditions critiques de l'œuvre romanesque saloméenne, *Die Stunde ohne Gott und andere Kindergeschichten* (Taching, 2016) et *Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen* (Taching, 2013).

IDREF : <https://www.idref.fr/154727512>

ISNI : <http://www.isni.org/000000013898260X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16738432>

Transactions esthétiques

Autotraduction et intermédialité chez Raymond Federman

De voix en voix, de corps en corps

Amanda Murphy

DOI : 10.35562/marge.510

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Cet article met l'œuvre bilingue et autotraduite de l'auteur expérimental franco-américain Raymond Federman (1928-2009) en relation avec certaines transpositions intermédiaires auxquelles l'auteur a pu participer. La transposition vers d'autres médias est ici considérée comme une forme d'actualisation – une mise en mouvement au contact du corps d'un récepteur – de *l'oralité* (la présence du corps) de l'œuvre première, régime de perception dont on dépend face aux textes radicalement multilingues, comme ceux de Federman qui appellent plus à une lecture par les sens que par le sens. Ainsi traduction et transposition participent-elles d'un même procédé, les œuvres originales et les nouvelles créations se nourrissant mutuellement, et devant, donc, être lues comme un ensemble.

English

This article connects the bilingual and self-translated work of the Franco-American experimental writer Raymond Federman (1928-2009) with its intermedial transpositions, to some of which the author contributed. Transposition to other media is seen here as a kind of realization of the orality (the presence of the body) of the original work, orality being the regime of perception on which radically multilingual texts like those of Federman rely, calling on the senses, rather than on "the signified". In this way, translation and transposition are part of a single process, original works and new creations feeding mutually into each other, which therefore requires them to be read or experienced together.

INDEX

Mots-clés

autotraduction, intermédialité, traduction, transposition, adaptation, oralité, performance, mémoire de la Shoah, Federman (Raymond)

Keywords

self-translation, intermedial studies, translation, transposition, adaptation, orality, performance, Holocaust memory, Federman (Raymond)

OUTLINE

Introduction

De voix en voix, de corps en corps

La voix plus fort et autrement : Federman à la radio

La voie du corps

Danser Federman

Federman au théâtre

Bilan : L'œuvre inachevée

TEXT

Penser l'autre comme
radicalement différent ou
comme semblable est facile.
C'est le penser à la fois et en
même temps semblable et
différent qui est difficile.
Claude Ber¹

*The virtual is not the inverse
image of the actual, but the
enjoyment of the latter's
own self-resonances.*
Steve McCaffery²

Introduction

- 1 Toute traduction participe de la continuité de l'œuvre première, de sa survie, comme l'a écrit Walter Benjamin dans le célèbre essai intitulé « La Tâche du traducteur » (1923)³. L'écriture et la traduction participent sans doute, dans tous les cas, d'un même procédé, les œuvres appelant, plus ou moins explicitement, à leur propre

traduction. Mais ce fait se voit accentué dans des œuvres qui intègrent déjà plus d'une langue, ou pour le dire autrement, rendent explicite la présence de plus d'une langue. La poétique multilingue, comme les textes autotraduits, nous mettent d'emblée face à une altérité linguistique constitutive. En contenant déjà en quelque sorte le geste traductif, elles s'inscrivent, souvent, dans l'inachèvement et la perpétuelle reprise, comme l'avance la pensée de la traduction chez Antoine Berman⁴, et comme le montrent de nombreuses études récentes⁵. Plutôt que de se replier sur elles-mêmes pour renforcer leur autorité au fil du temps, ces œuvres, conçues avec le présage de leurs traductions à venir, tendent à s'ouvrir ou, comme le dirait Deleuze, à se plier (et à se déplier) à l'infini⁶.

- 2 Le cas de l'autotraduction illustre ce procédé à travers une figure singulière : l'auteur qui est aussi traducteur, récrivain, et dans certains cas, comme celui de Raymond Federman (1928-2009), catalyseur de la transformation de ses œuvres vers d'autres médias. L'œuvre de Federman est prolifique, et surtout, tend à se proliférer : une quarantaine de livres (récits, romans, poèmes, textes critiques) en deux langues (l'anglais et le français) traitant d'un même sujet, l'énigme de sa survie, alors que ses parents et deux sœurs furent déportés et exterminés à Auschwitz en juillet 1942. L'enjeu, pour l'auteur, est de « multiplier [l]es voix dans les voix [...] », de dire et redire, comme il l'écrit dans l'ouvrage en version bilingue autotraduite *La Voix dans le débarras / The Voice in the Closet*, « [...] pour refaire moi enfermé dans non-moi présent encore non-fait inconcevable écho vol plane de l'avenir décide découvre survie au hasard revers d'existence non-dite partagée [...] rectifiant angles différents [...] »⁷.
- 3 Dans cet article, nous faisons le pari de considérer le processus d'autotraduction et la transposition intermédiaire chez Federman comme faisant partie d'un même élan créatif ; cependant, celui-ci ne peut pas être étudié en vase clos, c'est-à-dire, isolé des phénomènes de réception, y compris celle de l'auteur lui-même. Chez Federman, la voix ne parle jamais toute seule, elle est collective, et porte celles des disparus dans la Shoah ; elle cherche avant tout une oreille, un corps qui puisse ensuite la porter et l'exprimer.

Comme Liliane Louvel l'explique dans son ouvrage de référence *Le Tiers pictural*, la transposition, comme la traduction, « implique qu'il y a passage (suggéré par trans, inter) de l'un dans/par, de l'un à l'autre », non pas un simple glissement d'un système de signes à un autre, mais un échange qui modifie le rapport entre l'objet et le monde qui l'entoure : Il y a donc un changement de position qui peut être vu comme une interversion, un chassé-croisé ou tout autre mouvement. Le rapport au monde en est modifié. Le terme de transposition est un terme de musique, de jeu, de mathématique, de grammaire, et de traductologie. Bref, il appartient à des mondes où les règles sont fortes mais peuvent être variées, transportées, adaptées dans un autre système. Qui dit transposition dit transformation, transmutation mais en ce qui concerne le texte et l'image, il n'y a pas de remplacement de l'un par l'autre, ce qui pourrait se concevoir peut-être en traduction et encore⁸... ?

- 4 Si le propos de Louvel porte surtout sur le texte et l'image, nous aimerions ici étendre la réflexion à d'autres formes de production, ou de *création-réponses*, notamment, comme chez Federman, au *radioplay*, à la danse, et au théâtre, autant de manières de continuer à faire entendre la voix de l'auteur, déjà dédoublée dans l'œuvre littéraire.
- 5 Tandis que la traduction s'insère dans une catégorie que l'on pourrait qualifier de « productions intertextuelles » (comprenant réécritures, commentaires et traductions), et actualise le contact des langues déjà présent dans le premier texte (car tout écrivain bi- ou multilingue en laisse transparaître des traces), les productions intermédiaires, elles, relèvent et actualisent la présence du corps – toujours présent mais pas toujours perçu – dans l'œuvre première⁹. Si la comparaison de ces deux types d'opérations est possible, c'est bien parce qu'elles relèvent toutes les deux de la production artistique ; les enjeux soulevés par la transposition rejoignent celles déjà soulevées lors de la traduction littéraire¹⁰ dont la difficulté réside moins au niveau linguistique qu'au niveau de la poétique, « là où la littérature empêche le signe de passer¹¹ ». Pour traduire des textes qui mettent en avant la présence de plus d'une langue, on ne passe pas en effet d'une langue à une autre, mais d'un poème à un autre. Il s'agit, comme l'écrit Myriam Suchet, de penser « qu'on ne traduit pas parce qu'il y a des langues différentes – pour ensuite justifier cette idée des langues

étrangères en invoquant la nécessité de traduire –, mais que traduire est l'un des actes qui révèlent et impliquent l'hétérogénéité de toute langue¹². »

- 6 Ce qui semble opposer la traduction et l'adaptation dans les discours universitaires et critiques, c'est ce qui divise également les traductologues en deux camps : la dichotomie entre la lettre et l'esprit, la lettre étant davantage privilégiée dans la traduction, pratique considérée comme plus méticuleuse et moins créative que l'adaptation qui, elle, laisse plus facilement place à la subjectivité à partir de laquelle peuvent être remis en scène l'esprit et l'essence d'une œuvre. Cependant, à partir du moment où la traduction est envisagée comme un procédé créatif – un mouvement non de langue en langue, mais de poème en poème, perspective d'autant plus facile à adopter lorsqu'il s'agit de l'autotraduction –, ces dichotomies (lettre/esprit, sourcier/cibliste, fidélité/créativité) peuvent être dépassées. Comme le suggère Catherine Malabou à propos de la plasticité, notion clé pour l'étude des formes en mouvement, « la relation dialectique qui existe entre la matière et l'esprit ne tient-elle pas précisément à l'impossibilité d'établir une priorité simple entre le statut transcendantal et le statut empirique ou opératoire de la trace¹³ ? » Autrement dit, les formes sont toujours à la fois matière et esprit, et sont donc à recevoir comme transcendance empirique. La traduction comme la transposition implique une part de destruction, le corps (la lettre) qui tombe, ou pour le dire avec les mots de Malabou, « l'explosion qui fauche la forme à l'origine » ; en revanche, « [t]oute forme informe avec elle la possibilité de son remplacement » à partir duquel les éléments langagiers et corporels sont relevés¹⁴ et reconstruits.
- 7 Si, pour toute œuvre littéraire, il est légitime de se demander ce qui appartient à l'œuvre elle-même et ce qui relève de sa réception, de son actualisation par un tiers ou par les auteurs eux-mêmes, dans le cas de l'écrivain autotraducteur qui, de plus, conduit son œuvre vers d'autres médias impliquant d'autres acteurs, la question de la délimitation des œuvres, des agents et des activités perd relativement sa pertinence. L'œuvre doit en effet, être conçue comme un ensemble, la traduction et la transposition intermédiaire étant toutes les deux des manières d'embrasser la plasticité, non seulement sur le plan des langues vers lesquelles une œuvre peut se

tourner (*vertere*¹⁵), mais aussi sur celui de l'oralité (qui ne se limite pas, selon la conception de Meschonnic, à l'oral, mais comprend toute présence du corps dans l'écriture).

- 8 Dans une œuvre comme celle de Federman, qui défait toute hiérarchie entre les langues, entre auteur et traducteur, auteur et lecteur, auteur et acteur, et conteste la dualité du signe ainsi que l'opposition corps/voix, il est d'autant plus nécessaire de prendre en compte la création sous toutes ses formes. En entrant dans chacune de ses manières de prolonger l'œuvre première, nous verrons à quel point elles actualisent différents éléments de l'expérience de la rencontre avec celle-ci, offrant à leur tour de nouvelles formes d'expériences, d'autres voies pour faire entendre la voix, d'autres espaces dans lesquels saisir la mémoire et la garder vivante.

De voix en voix, de corps en corps

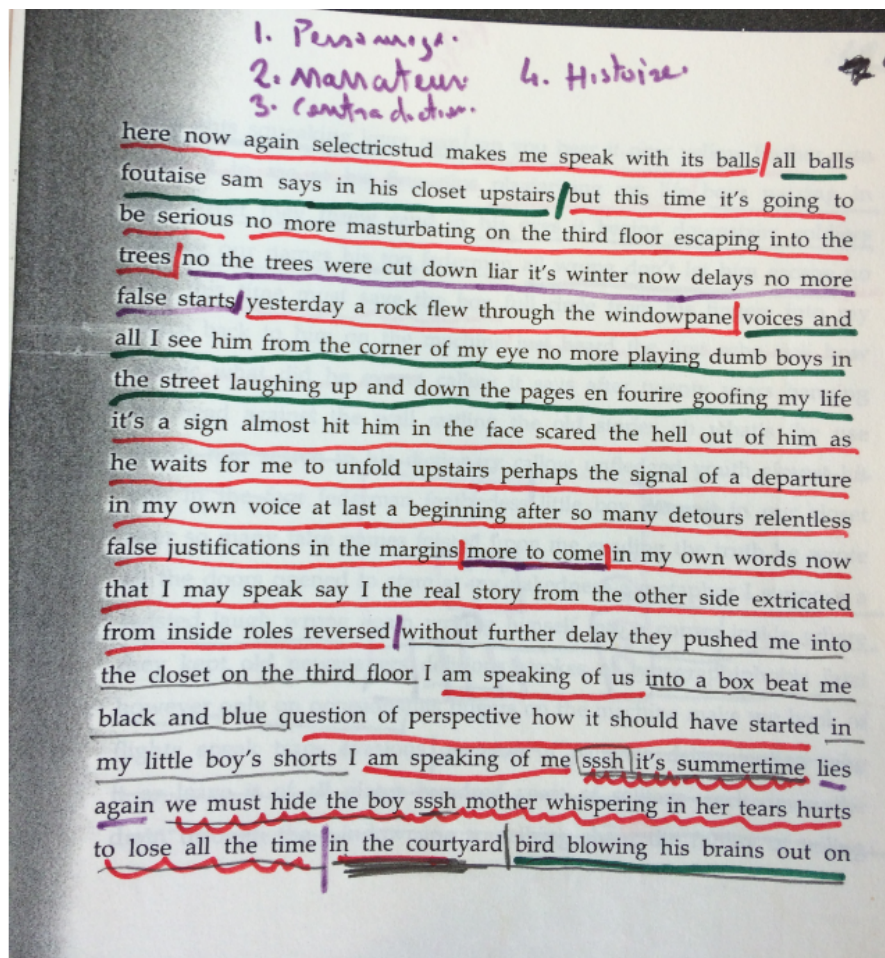
- 9 Comme chez beaucoup d'écrivains multilingues, chez Raymond Federman, on peine à retrouver *une* langue et *une* version d'origine et donc à qualifier un texte d'original¹⁶. Mais ce n'est pas seulement l'origine qui nous échappe ; la fin, elle aussi, fuit entre nos mains. Dans la version bilingue anglais-français autotraduite de *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras*, poème en prose de 80 pages, sans ponctuation, Federman nous expose à la matérialité brute de l'écriture, le lecteur devant construire le sens à partir de ce que le texte lui fait – sa performativité au contact du corps – plus qu'à partir de la syntaxe ou de l'unité de la phrase¹⁷. Néologismes bilingues, onomatopées, traductions homophoniques, jeux typographiques et indétermination des coupures syntaxiques : la poétique nous conduit hors du paradigme monolingue et de son régime de signification, car c'est le corps qui parle, et c'est avec le corps que le lecteur reçoit.
- 10 En outre, parvenus à la dernière page, nous ne retrouvons pas de point final, mais une répétition des mots qui se trouvent à la première page – « ici encore maintenant / here now again » –, manière de récuser la clôture, de relancer la boucle. Mais ce texte n'est pas qu'une réflexion sur lui-même, le langage à l'infini foucaldien¹⁸ ; il trouve, au contraire, sa réalisation, bien que jamais entièrement pleine, grâce à la lecture affective – avec la voix et le corps – qu'il exige. C'est par le rythme, la prosodie, que le texte emmène vers de

nouvelles formes, des remaniements, à partir des matériaux linguistiques et corporels qui composent son œuvre, auquel Federman participe pleinement. Et ce sont ces productions qui, à leur tour, nous apprendront à mieux lire l'œuvre « première ».

La voix plus fort et autrement : Federman à la radio

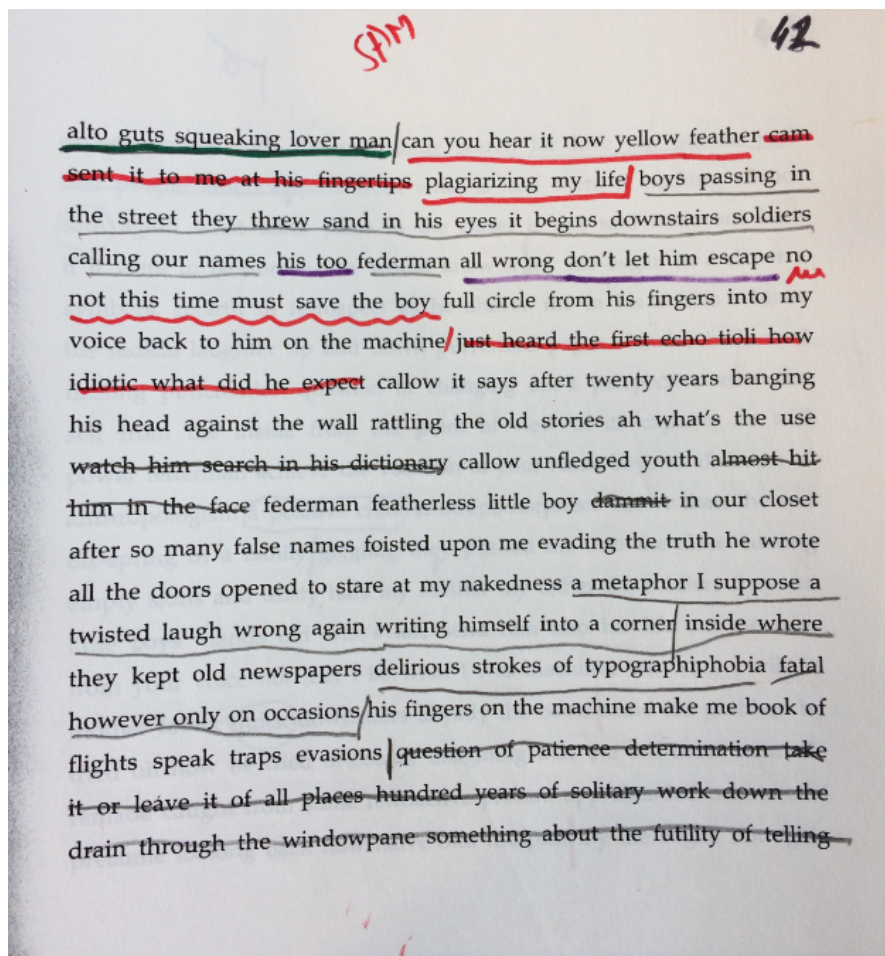
- 11 Chez Raymond Federman, une place centrale est accordée à la voix. Que ce soit en français ou en anglais, l'essentiel pour Federman est de ne jamais se taire, de remplir le vide pour ne jamais laisser place au silence de la mort, quitte à recourir à la fonction phatique du langage, voire au rire. Il est alors plus que logique que Federman se soit tourné vers la lecture à voix haute comme voie d'expression, la radio, en plus des lectures publiques, étant un des médias privilégiés pour faire entendre sa voix. En revanche, ces reprises ne s'arrêteront pas à la simple reproduction, d'abord parce que toute lecture constitue une nouvelle performance, et ensuite parce que la voix n'est jamais que de la voix ; elle est aussi oralité, là où se greffent les traces du corps, du vécu, donc, de la mémoire.
- 12 L'auteur participera, notamment en Allemagne – point significatif au vu des circonstances historiques –, à de nombreuses lectures de ses textes, appelées *radioplays*. Mais, loin d'être de simples lectures, ce sont des occasions pour l'auteur d'intervenir dans ses textes déjà publiés, afin de dire encore une fois, autrement, et ainsi de prolonger le processus créatif qui ne s'achèvera pas de son vivant. Les archives de l'auteur contiennent un effet un dossier intitulé « The Voice in the Closet radio playscript » dans lequel on retrouve une copie imprimée de *The Voice in the Closet* (version anglaise écrite avant l'autotraduction vers le français) couverte de marques aux feutres rouge, vert et violet, ainsi qu'au crayon à papier, constituant une sorte de code que l'auteur a créé pour sa propre lecture¹⁹ (fig. 1).

Figure 1. Texte pour lecture à la radio, archives de Washington University



- 13 Sur cette première page du texte, on peut imaginer que l'auteur a voulu faire ressortir les degrés d'intensité et l'accentuation, ainsi que les moments d'arrêt marqués par les lignes verticales entre les mots. Federman a également barré des phrases sur certaines des pages, pratique qui lui est chère et qui contribue à rappeler, comme il l'a affirmé dans ses textes critiques, qu'il n'y a pas de littérature sans « rature »²⁰ (fig. 2).

Figure 2. Texte pour lecture à la radio, archives de Washington University



- 14 L'exemple de ce texte et de la lecture censée suivre constitue moins une transformation de l'œuvre première qu'une réitération, typique de Federman chez qui il n'existe jamais de répétition pure ni de texte définitif, et dans laquelle il y a toujours de la place pour l'improvisation. Il est presque certain d'ailleurs que l'auteur ne s'est pas tenu aux marques préparatoires lors de la lecture effective ²¹.
- 15 En ce qui concerne la réception, le choix de la radio comme moyen de diffusion et du lieu (Berlin) est significatif pour cette œuvre qui, par ce biais, passe de ce qui peut être lu dans l'intimité comme une histoire extrêmement personnelle à un cri public, dirigé vers tous ceux qui sont susceptibles de suivre l'émission ²². La radio vise un public ciblé et permet de faire entendre presque de force – l'oreille n'a pas de paupières –, même si le message s'énonce dans une langue

que l'on ne comprend potentiellement pas (en l'occurrence, l'anglais). Comme le dit l'écrivaine Ryoko Sekiguchi :

le caractère de la voix est de toucher directement les tympans, c'est un fait. Le regard, lui, ne « touche » pas, si fort qu'il nous frappe [...] À part la peau, par quoi nous pouvons toucher celle d'un autre, seule la voix, émise en forme d'ondes, peut toucher directement nos tympans, échauffer nos oreilles²³.

- 16 Ainsi, Federman atteint le public allemand par un autre biais et exige une forme d'écoute fort attentionnée, malgré l'apparente passivité de ce moyen de communication, et sans possibilité d'anticiper ce qui viendra. En isolant la voix et en faisant appel à l'oreille sans appui possible sur les autres sens, Federman réduit son œuvre à l'essentiel tout en l'intensifiant de sorte à exiger une réception focalisée sur un seul sens.
- 17 Si l'anglais est une langue assez familière aux Allemands, récepteurs de cette émission, on peut s'interroger sur le choix de présenter le texte en anglais, alors que la traduction allemande de *The Voice* avait déjà paru²⁴. Une lecture bi- ou multilingue aurait pu par ailleurs résonner avec le fonctionnement général de cette œuvre conçue à partir de plusieurs textes. La piste d'une auto-identification de l'auteur comme écrivain américain²⁵ est envisageable (et cela explique probablement l'exclusion de la version française lors de cette diffusion) ; mais l'anglais a surtout le statut ici de langue tierce. Dans ce choix de la langue, assez paradoxal au vu du multilinguisme de son œuvre, est contenue la distance du récit historique et par conséquent plus de liberté, pour intervenir, pour improviser. Il permet, contrairement à une lecture bilingue ou trilingue, que la voix entendue soit uniquement celle de Federman, une occasion de plus pour l'auteur de ré-énoncer lui-même, à la fois plus fort et autrement.
- 18 Malgré les variations introduites par l'auteur, cette forme de transposition reste néanmoins relativement près du texte premier. En revanche, d'autres formes de transposition s'autorisent un éloignement, une « distance vivifiante, [capable] de restituer la respiration d'une œuvre », comme l'écrit Paul Bensimon²⁶, par le biais du corps dont le mouvement ouvre un espace interstitiel. Comme la

traduction de la poétique multilingue autotraduite n'est pas le passage d'une langue à une autre, ni véritablement d'un texte à un autre (l'exemple des études d'auteurs canoniques comme Beckett et Nabokov nous montre à quel point l'œuvre bilingue doit être lue dans son ensemble²⁷), la transposition est un mouvement de corps en corps : ni seulement la lettre ni seulement l'esprit, mais le souffle, le rythme. C'est l'oralité relevée, le corps qui se lève du papier, qui performe autrement, par l'usage d'autres médias.

La voie du corps

Danser Federman

- 19 En 1989, lors d'une soirée, Raymond Federman fait la connaissance de Jacalyn Carley. En réponse à la question typique « qu'est-ce que tu fais dans la vie ? », elle lui dit « je danse sur le langage » (« I dance to language »), phrase qui le marque au point que l'auteur ne cessera d'y penser avant non seulement d'avoir vu Jacalyn Carley « danser sur le langage », mais aussi d'avoir vu danser ses propres textes qui deviendront les performances *Multiples* (1989) et *Projekt X* (1992). Comme il l'explique dans un texte retrouvé dans les archives de l'auteur, en voyant Jacalyn danser, Federman a compris qu'elle avait chorégraphié et dansé non pas le sens des mots des écrivains à partir desquels elle travaillait²⁸, mais le son de leurs mots. Il écrit :

Elle avait rendu visuel et mis en mouvement ce qui est toujours caché dans la profondeur des mots, ce que les mots n'expriment pas, mais suggèrent avec des symboles, des métaphores, des allusions. Ce que Jacalyn avait chorégraphié était l'essence de ces textes, tout comme les peintres cubistes représentaient l'essence des objets qu'ils peignaient. Et c'est ce qu'il faut lorsqu'on tente de capturer l'essence du langage²⁹.

- 20 Cette citation reflète une manière d'envisager le langage, les textes, et plus généralement l'art, comme de multiples expressions d'une essence. L'œuvre federmanienne procède, dans les faits, ainsi : un événement (la survie) et un nombre infini d'expressions possibles pour tenter de le dire. Ce fonctionnement inscrit l'auteur dans la continuité des avant-gardes historiques qui, selon Hal Foster,

procèdent à partir « d'un noyau traumatique au cœur de l'expérience historique, [...] l'événement ne s'enregistr[ant] qu'à travers un autre qui le recode³⁰. » Ce rapport complexe entretenu entre futur anticipé et passé reconstruit pousse l'auteur à chercher sans cesse de nouvelles manières de revisiter la même chose : la survie, elle-même dialectique, entre absence et présence. Chez Federman, c'est à partir de ce noyau que se créent langues poétiques, textes et transpositions, faisant partie d'une même œuvre.

- 21 Si Federman se réjouit de la performance de Carley, c'est surtout parce qu'elle se fait à partir d'une lecture que l'auteur qualifie d'extrêmement juste. Il écrit :

Ce que j'ai découvert pendant les répétitions est que Jacalyn n'est pas seulement une bonne chorégraphe et une danseuse superbe, elle est aussi une lectrice très perspicace. J'avais toujours pensé que seuls les littéraires, les critiques et les écrivains savaient lire. Je veux dire au-delà du contenu du texte, en dessous de la surface. C'est-à-dire, lire la forme du texte, son symbolisme, et ce qui se laisse inexprimé dans un texte. Jacalyn lit les textes qu'elle chorégraphie en profondeur, avec une profonde compréhension, non seulement de ce qu'ils veulent dire, mais aussi, comment ils se sont faits, formés, structurés, car de fait, les bons écrivains savent chorégraphier leurs textes³¹.

En effet, il s'agit non seulement d'une bonne lecture, mais de la lecture nécessaire pour révéler les éléments déjà « chorégraphiés » inconsciemment par l'auteur. La voix de Federman est, avec cette performance, entendue. Elle s'intègre dans le corps dansant de Carley dont les mouvements permettent une forme de catharsis, si ce n'est que temporaire, du trauma vécu par l'auteur et revécu à chaque réécriture ou *reenactment*³².

- 22 Federman et Carley concevront la performance solo de 35 minutes *Multiples* à partir d'extraits de textes de l'auteur en anglais et en français – « Before us » (français et anglais) et *Take it or Leave it*³³ – ainsi que des textes traduits vers l'allemand par Peter Torberg – « Alles oder nichts³⁴ et « Meetoo / Mirauch »³⁵. Tous les jours pendant des semaines, Carley prenait des notes, et essayait des pas, des mouvements pendant que Federman lisait les textes à haute voix à répétition en voyant ses mots prendre corps avec celui de la

danseuse, avant l'ouverture du spectacle en avril 1989 à Berlin³⁶.

« Petit à petit, avec peine mais avec joie aussi, Jacalyn a donné de la vie à mes mots, et je les ai vus devenir visibles, animés, je les ai vus traduits vers de magnifiques mouvements, j'ai vu que Jacalyn exprimait mes mots littéralement avec son corps³⁷ », écrit-il.

- 23 En employant le verbe « translate » (« traduire ») pour décrire le geste de Carley, alors qu'il l'évite à l'égard de ses propres traductions ou réécritures, en préférant les termes de « transform » (« transformer ») ou de « transcreate » (« transcréer »), Federman ouvre peut-être le sens de ce verbe pour inclure la relation entre le langage et d'autres médias ; mais il semble aussi que son œuvre, son langage, sa voix soient conçus comme déjà construits à partir de pas de danse, de balancements du corps, de déplacement dans l'espace (« spatial displacement³⁸ »). Ses mots pouvaient être transposés de cette manière parce qu'ils n'ont jamais été que des mots ; ils étaient « des sensations, des émotions, et Jacalyn en lisant [s]es mots l'avait compris³⁹. » Ainsi, cette performance n'est pas plus l'adaptation des textes que les textes sont des traductions de cette performance, les deux s'informant mutuellement. Le mouvement n'est pas linéaire ou progressif, mais de corps en corps.

- 24 En 1992, Carley et Federman se rencontreront de nouveau pour préparer *Projekt X*, deuxième performance dansée à partir de *The Voice in the Closet* (ouverture le 9 octobre 1992 à Berlin), produite par la compagnie de danse Tanzfabrik Berlin⁴⁰. Federman sera cette fois-ci moins impliqué dans la conception du projet, laissant la lecture et interprétation des textes entre les mains de sa lectrice-danseuse privilégiée et des danseurs dont les mouvements inspireront autant d'émerveillement chez l'auteur que lors de *Multiples* :

Quand j'ai assisté à l'ouverture de *Projekt X* à Berlin, en 1992, j'ai vu qu'enfin quelqu'un avait lu correctement et avec une profonde compréhension de ce texte complexe et obscure appelé *The Voice in the Closet*. Jacalyn avait rendu lisible, visible, accessible, l'illisibilité de ce texte. C'était un moment extraordinaire. Peut-être que c'est ainsi que ça devrait être. Il y a certaines expériences, des expériences traumatiques surtout, qu'on ne peut exprimer qu'en dansant. La danse, un des modes d'expression humaine les plus anciens, la danse,

l'art le plus propre à exprimer la vie et la mort. Jacalyn Carley l'a compris quand elle a lu *The Voice in the Closet*, et *Projekt X* est le résultat de cette compréhension⁴¹.

- 25 Ce projet, décrit comme « [l']effort pour mettre en motion l'indicibilité de ce qui est inscrit dans les quatre XXXX⁴² », prendra la forme d'un ballet conçu en « imitation libre », dans le sens où le ballet ne reprend pas les textes du livre ; le livre informe simplement le ballet⁴³. Les danseurs bougent aux rythmes, parfois arythmiques, des tambours rappelant l'imprévisibilité de la forme textuelle federmanienne, sans phrases ni ponctuation, qui crée une sensation d'angoisse du fait de ne pas pouvoir anticiper ce qui viendra. Si le genre du ballet se distingue traditionnellement du théâtre par le fait de ne pas avoir de paroles, ici des phrases, non tirées du texte de Federman, mais écrites dans le cadre de la performance, sont parfois prononcées, en anglais et en allemand, manière d'accentuer le transvasement entre formes et qui plus est, de récuser le cloisonnement des genres.
- 26 Sans avoir pu voir ces performances dans leur intégralité ni avoir pu en analyser la réception, faute de documentation, on peut néanmoins saisir, à travers le récit de la première réception, celle de Federman lui-même, leur importance pour toute l'œuvre federmanienne. Comme les traductions (autographes ou allographes, car Federman ne s'autotraduit pas toujours), ces transpositions et celles à venir modifient et font partie de l'œuvre première. Comme traces de réception ou de transfert, elles reprennent *autrement* l'inscription du corps déjà présente dans la voix federmanienne. Elles nous offrent des occasions de recevoir différemment les enjeux de l'œuvre, tout en nous apprenant à revisiter et à lire autrement les textes que nous connaissons déjà. C'est le cas pour l'auteur lui-même qui raconte cette expérience de la manière suivante :

[Jacalyn] m'a appris à lire mon propre travail différemment. Quand je récitais un texte, Jacalyn me disait, ralentis, plus de rythme, oui plus fort là, plus bas ici. J'écoutais la musique de mes mots, et pour la première fois j'entendais la musique de mes mots. Jacalyn m'a fait apprécier mon œuvre plus que je ne l'avais jamais fait. De cela, je la suis extrêmement reconnaissant⁴⁴.

- 27 Chez Federman, le corps dansant devient le medium optimal pour « dire » l'expérience de survie, ses mouvements donnant de la *sur-vie* aux mots : « On peut penser des mots, dire des mots, écrire des mots, mais l'expérience ultime des mots est de les rendre vivants. En dansant mes mots Jacalyn leur donnait vie ⁴⁵ », écrit-il, en ajoutant, « Peut-être, me suis-je dit, que mes mots ont besoin de cette forme ultime d'expression pour dire ce qu'ils veulent dire vraiment ⁴⁶ ».
- 28 Tandis que les performances de *Multiples* et *Projekt X* satisfont en partie le désir motivant la mise en écriture chez Federman, on ne pourrait lire en elles une clôture. Au contraire, elles ne sont que de nouveaux points de départ pour de nouvelles réceptions qui incitent à leur tour de nouvelles lectures des textes ⁴⁷. De plus, d'autres transpositions encore seront produites, cette fois-ci, sous forme de pièces de théâtre, toujours en accordant une grande importance aux mouvements corporels auxquels s'ajoutent la lecture d'extraits de textes de l'auteur, des jeux de lumière et de sons propres à la scénographie théâtrale, ainsi que du contenu vidéo, menant le théâtre à la frontière avec l'installation plastique.

Federman au théâtre

- 29 À ce jour, en plus des deux productions de Jacalyn Carley, de nombreuses pièces ont été réalisées à partir des œuvres de Federman, notamment *Wait* (texte sur le thème de l'attente) et *Mon corps en neuf parties*, mises en scène par Stéphane Müh et représentées en 2009 au Centre culturel Charlie Chaplin à Vaulx-en-Velin (Rhône) ; *Les Moinous*, « saga [...] entre comédie énergétique et histoires graves ⁴⁸ » en trois parties, « Moinous et Sucette », « Amer Eldorado » et « La Double Vibration », mise en scène par Éric Massé et Angélique Clairand et représentées par la compagnie des Lumas au Théâtre du Parc d'Andrézieux-Bouthéon (Loire) ainsi qu'au théâtre Les Subsistances de Lyon en 2006 ; et enfin *La Voix dans le débarras* mise en scène par Sarah Oppenheim et représentée au théâtre MC93 de Bobigny par la compagnie Le Bal Rebondissant en 2014.
- 30 Tandis que *Wait* et *Mon corps en neuf parties* sont des mises en scène de textes déjà en partie conçus pour le théâtre ⁴⁹, comme en témoignent les archives, les autres pièces mentionnées sont de

véritables adaptations, créées, notamment chez Massé et Clairand, à partir d'un croisement de plus d'un texte de l'auteur. Chez Sarah Oppenheim, qui bénéficie du soutien de la Fondation pour la mémoire de la Shoah, ce qui mérite d'être souligné, la mise en scène cherche à rappeler la gravité de l'événement historique et exploite le sentiment d'angoisse et de peur transmis dans et par *La Voix dans le débarras*. Dans le noir, on entend des voix qui parlent en même temps en différentes langues⁵⁰ ; ensuite des figures recroquevillées apparaissent comme des spectres, les unes face aux autres : les personnages représentant Federman l'écrivain et Federman le petit garçon « enfermés » dans le cabinet de débarras, espaces rectangulaires réalisés à l'aide de projections de lumière (fig. 3).

Figure 3. *La Voix dans le débarras* de Sarah Oppenheim



31 Les voix deviennent plus fortes et plus nombreuses au point que la compréhension est sacrifiée. Les figures, dont les versions de l'histoire et la manière de la raconter divergent, se rapprochent, se regardent, s'interpellent et mettent ainsi en cause la possibilité de *dire* la vérité de l'événement, pendant que l'écriture federmanienne est mise en scène, elle aussi, par le gribouillage (fait avec la lumière), symbolisant la tentative de représenter l'irreprésentable auquel participe également la pièce d'Oppenheim.

32 Tandis que cette pièce intensifie, y compris sensoriellement, l'aspect sombre de l'œuvre federmanienne, Massé et Clairand reprennent et exploitent dans *Les Moinous* son optimisme, le fait qu'il est bien

possible d'écrire, de sortir d'une telle expérience, et qui plus est, d'en rire. La pièce qui prend la forme d'un *road movie*, aux allures de comédie musicale, se concentre en effet sur les expériences ludiques de Federman aux États-Unis racontés dans *Moinous et Sucette* (2004), *Amer Eldorado* (2003) et *The Twofold Vibration* (1982). Cette approche facilite la réception de leur adaptation dans les milieux visés où l'œuvre sera recontextualisée. En les jouant à la fois en milieu carcéral et scolaire, il s'agissait de tirer les œuvres vers de nouveaux publics, ainsi que vers d'autres enjeux, tout en gardant la place centrale de la problématique de l'enfermement et de la liberté.

- 33 Pour Massé et Clairand, l'aventure avec l'œuvre de Federman commence en 2004 lorsqu'ils cherchent « un livre qui parle, respire, un texte littéraire à l'oralité avérée » pour un atelier avec des détenus nommé « Concertina »⁵¹. Deux ans plus tard, avec les dix élèves sortant de l'École de la Comédie de Saint-Étienne, la pièce *Les Moinous* – titre qui reprend le syntagme de *La Voix / The Voice* évoquant le collectif dans le singulier, et dans lequel on entend « le petit moineau en quête de liberté » – a été conçue comme spectacle des journées de sortie de l'école pour mettre en scène « le moment où le Moi s'affirme, s'affole et se sépare du Nous, le groupe, pour voler de ses propres ailes »⁵². Avec le déplacement de l'œuvre de Federman, preuve en elle-même de la résilience humaine, vers ces deux contextes, il s'agissait de brouiller d'une autre manière la frontière entre l'art et le réel, les acteurs étant des groupes de personnes pour qui la liberté est un enjeu central.
- 34 Ces nouvelles transformations scéniques constituent également des sortes de « deuxièmes chances » offrant d'autres moments, d'autres lieux et d'autres modalités de réception, appelés par la condition mineure – la fragilité de la parole, l'ambiguïté du lieu d'énonciation, la difficulté voire l'illisibilité⁵³ – de l'œuvre première. Cette dynamique de recherche perpétuelle d'horizon d'attente rappelle plus généralement le fonctionnement des œuvres d'avant-garde qui, comme le souligne Matei Calinescu, « tentent de découvrir ou d'inventer de nouvelles formes, de nouveaux aspects et de nouvelles possibilités de crise [...] en faisant de leur mieux pour intensifier et dramatiser tout symptôme existant de la décadence et de l'épuisement⁵⁴. »

Bilan : L'œuvre inachevée

- 35 Au terme de cette exploration des transpositions existantes, on pourrait, pour conclure, poser de manière générale la question de la relation à l'œuvre première. Ces nouvelles œuvres permettent-elles des expériences de l'œuvre ou les expériences qui en ressortent sont-elles tout autres ? Cherchent-elles à exprimer une autonomie en rapport aux œuvres littéraires qu'elles transposent ? Si cette même question peut être posée à l'égard de la traduction, les transpositions semblent contenir également la possibilité d'exprimer une autonomie du medium et du mode de réception, néanmoins sujet à l'évolution sociohistorique de la perception des arts et des disciplines⁵⁵.
- 36 En comparaison avec les traductions, et surtout avec les autotraductions, fortement rattachées dans l'imaginaire aux originaux, on pourrait penser, en effet, que le processus d'adaptation théâtral ou dansé s'inscrit d'emblée dans une démarche artistique bénéficiant d'une plus grande autonomie grâce à la distance perçue entre les médias. Cependant, les exemples que nous avons commentés mettent en doute cette autonomie en relevant la matérialité du medium linguistique (qui contient déjà le corps) et des gestes créateurs pour les reconstruire et les relayer autrement à d'autres récepteurs, une tendance esthétique propre, peut-être, à notre temps où la reprise l'emporte souvent sur l'originalité. De plus, comme nous l'avons vu, les auteurs des transpositions présentées ci-dessus semblent renoncer sans équivoque à l'autonomie de leurs œuvres du fait d'une identification forte avec l'œuvre première qui entraîne l'imitation de ses procédés, voire le devenir autre, le geste de faire corps avec elle. En même temps, on peut se demander si ce n'est pas l'original qui imite avec anticipation ses traductions, et ses transpositions à venir.
- 37 Selon Tiphaine Samoyault, toute traduction peut être pensée comme brouillon postérieur, ce qui permet, comme elle le dit, de penser « l'imperfection des traductions, toujours à refaire, toujours reprises dans le temps » et « l'imperfection des œuvres elles-mêmes, rendues au multiple et à l'inachèvement » :

La mémoire de la traduction est ainsi inséparable d'un mouvement de pluralisation de l'œuvre. Le pluriel des possibles de l'œuvre n'est pas, comme dans le cas des genèses, en amont, logé dans les brouillons, les ébauches, les scénarios, les repentirs, mais transporté en aval, dans la multiplicité des traductions, à l'intérieur d'une même langue, dans des langues différentes⁵⁶.

- 38 Les transpositions étudiées ici témoignent de cet inachèvement et le perpétuent. Elles contribuent à augmenter cette pluralité de l'œuvre déjà inscrite dans la mobilité dès lors que Federman écrit dans et avec plus d'une langue et produit plus d'un texte faisant partie d'une même œuvre.
- 39 Sans vouloir assimiler toute transposition à de la traduction, et ainsi participer à la métaphorisation générale du terme dans le sillage du *translational turn*, nous avons voulu montrer les affinités fortes que possèdent les deux domaines : la reprise de certains éléments et l'oubli d'autres, et le mouvement à travers des espaces de réception, qu'ils soient géographiques, culturels ou médiatiques. Dans le cas des œuvres multilingues comme celle de Federman, il s'agit surtout de la création d'une langue poétique performative désancrée des langues nationales qui, ainsi, se prête facilement à la transposition vers d'autres arts s'appuyant sur le corps et la voix. On peut dire que traduction et transposition relèvent d'un même mouvement qui est aussi celui de la poétique multilingue. Sans transparence au niveau de la langue, le lecteur, comme le spectateur, se voit confronté à la matérialité des lettres, des sons, des éléments du corps en mouvement : une perception du langage et une manière de recevoir qui implique nos propres corps et nous incitera, peut-être, à créer, nous aussi.

BIBLIOGRAPHY

BELLOMO Paolo, « La Traduction à l'épreuve de l'imitation », thèse de doctorat sous la direction de T. Samoyault et C. Frigau Manning, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2018.

BÉNICHOU Anne, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire », *Intermédialités*, n° 28-29. *Refaire/redoing*, dir. A. BÉNICHOU,

automne 2016 et printemps 2017, p. 1-43, DOI : <https://doi.org/10.7202/1041075ar> [consulté en janvier 2023].

BENJAMIN Walter, « La Tâche du Traducteur » (1923), in Walter BENJAMIN, *Œuvres*. Tome I, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 372, 2000.

BENSIMON Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 3. *Traduction/Adaptation*, 1990, DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.426> [consulté en janvier 2023].

BER Claude, « Le “je” au “féminin” dans l’écriture poétique », in Patricia GODI-TKATCHOUK et Caroline ANDRIOT-SAILLANT (dir.), *Voi(es)x de l’autre. Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 419-442.

BERMAN Antoine, *L’Âge de la traduction*. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, *un commentaire*, éd. I. Berman, collab. V. Sommella, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008.

CALINESCU Matei, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 9^e éd., Durham (NC), Duke University Press, 2006.

CARLEY Jacalyn, *Multiples*, Berlin, Tanzfabrik, 1989, 12 min.

CARLEY Jacalyn, *Projekt X*, Berlin, Tanzfabrik, Lindenpark Potsdam, Komische Oper Berlin, 1992, 75 min.

CLAIRAND Angélique et MASSÉ Éric, *Les Moinous*, Lyon, Les Subsistances, 2006.

CLAIRAND Angélique et MASSÉ Éric, « Les Moinous », *Theatre-contemporain.net* [en ligne], URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Moinous/ensavoirplus/> [consulté en janvier 2023].

DELEUZE Gilles, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.

DERRIDA Jacques, *Qu’est-ce qu’une traduction relevante ?*, Paris, L’Herne, 2005.

FAVRE Emmanuel, « Federman l’infédéré », *Le matricule des anges*, n° 50, février 2004, URL : https://lmda.net/2004-02-mat05027-raymond_federman [accès restreint, consulté en janvier 2023].

FEDERMAN Raymond, *Alles oder nichts. Roman*, trad. P. Torberg, Greno, Norlingue, 1987.

FEDERMAN Raymond, « Before us », New York City, Fiction Collective, Saint Louis, Archives de Washington University, 1976.

FEDERMAN Raymond, « I dance to language », Saint Louis, Archives de Washington University.

FEDERMAN Raymond, « Mee too / Mirauch », trad. P. Torberg, Saint Louis, Archives de Washington University.

FEDERMAN Raymond, « Playgiarism. A Spatial Displacement of Words », *SubStance*, vol. 6-7, n° 16. *Translation / Transformation*, été 1977, p. 107-112, DOI : <https://doi-org.ezscd.univ-lyon3.fr/10.2307/3684129> [consulté en janvier 2023].

FEDERMAN Raymond, *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2008.

FEDERMAN Raymond, *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras / Die Stimme im Schrank*, Hambourg, Kellner, 1989.

FEDERMAN Raymond et KAPFER Herbert, « The Voice in the Closet », Munich, Bayerische Rundfunk, 1990, 40 min.

FOSTER Hal, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », n° 61, 2005.

FOUCAULT Michel, « Le langage à l'infini », *Tel quel*, n° 15, automne 1963, p. 44-53.

HARTMANN Esa et HERSANT Patrick (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2019.

LOUVEL Liliane, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.41005> [consulté en janvier 2023].

LUSHENKOVA FOSCOLO Anna et SMORAG-GOLDBERG Małgorzata (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Eur'Orbem éditions, Paris, 2019.

MALABOU Catherine, « Ouverture : le vœu de la plasticité », in Catherine MALABOU (dir.), *Plasticité*, Paris, Scheer, 2000, p. 7-25.

MARGEL Serge, *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*, Paris, Hermann, 2018, URL : <https://www.cairn.info/alterites-de-la-litterature--9782705695507.htm> [accès restreint, consulté en janvier 2023].

MESCHONNIC Henri, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989.

MCCAFFERY Steve, *The Darkness of the Present. Poetics, Anachronism and the Anomaly*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2012.

MURPHY Amanda, « Raymond Federman : écrivain bilingue, autotraducteur, traductologue ? », in Esa HARTMANN et Patrick HERSANT (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Éditions des archives contemporaines, 2019.

OPPENHEIM Sarah, *La Voix dans le débarras*, Bobigny, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, 2014.

ROBERT-FOLEY Lily, « Politique et poétique du tiers texte. Une expérience de lecture de *L'Innommable/The Unnamable* de Samuel Beckett », thèse de doctorat sous la direction de T. Samoyault, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2014, URL : <https://octaviana.fr/document/185386873> [consulté en janvier 2023].

SAMOYAUULT Tiphaine, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38. *Traduire*, dir. F. DURAND-BOGAERT, 2014, p. 57-68.

SEKIGUCHI Ryoko, *La Voix sombre*, Paris, P.O.L., 2015.

SUCHET Myriam, « Introduction », *Intermédialités*, n° 27. Traduire/translating, dir. M. Suchet, printemps 2016, p. 2-35.

TANZFABRIK BERLIN, « Project X trailer », vidéo de promotion, URL : <https://vimeo.com/75024672>, [accès restreint, consulté en janvier 2023].

NOTES

- 1 Claude BER, « Le “je” au “féminin” dans l’écriture poétique », in Patricia GODI-TKATCHOUK et Caroline ANDRIOT-SAILLANT (dir.), *Voi(es)x de l’autre. Poètes femmes XIX^e-XXI^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 427.
- 2 Steve McCaffery, *The Darkness of the Present. Poetics, Anachronism and the Anomaly*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2012, p. xvi.
- 3 Walter BENJAMIN, « La Tâche du Traducteur » (1923), in Walter BENJAMIN, *Œuvres. Tome I*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », n° 372, 2000.
- 4 Antoine BERMAN, *L’Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, éd. I. Berman, collab. V. Sommella, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Intempestives », 2008.
- 5 Voir par exemple Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Małgorzata SMORAG-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et autotraduction. Langue perdue, langue « sauvée »*, Eur’Orbem éditions, Paris, 2019, et Patrick HERSANT et Esa HARTMANN (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2019.
- 6 Dans la philosophie deleuzienne et dans sa lecture de Leibniz, les objets (et toute la matière, jusqu’aux atomes) sont à concevoir en continuité différentielle, tout objet étant à la fois événement, lui-même un ensemble de forces qui se replient sans cesse. Gilles DELEUZE, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.
- 7 Raymond FEDERMAN, *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2008, p. 64 et 66.
- 8 Liliane LOUVEL, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 27.
- 9 Nous posons ces catégories – productions textuelles et productions intermédiales – avec une certaine souplesse, car les limites des médias, y compris le langage, ne sont pas toujours claires.

- 10 Myriam SUCHET, « Introduction », *Intermédialités*, n° 27. *Traduire/translating*, dir. M. Suchet, printemps 2016, p. 4.
- 11 Henri MESCHONNIC, *La Rime et la vie*, Lagrasse, Verdier, 1989, p. 288.
- 12 Myriam SUCHET, « Introduction », *op. cit.*, p. 4.
- 13 Catherine MALABOU, « Ouverture : le vœu de la plasticité », in Catherine MALABOU (dir.), *Plasticité*, Paris, Scheer, 2000, p. 23.
- 14 Au sens peut-être de la « traduction relevante » chez Derrida. C'est le geste de relever des éléments de la langue qui révèle la présence d'autres langues et les maintient. Jacques DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction relevante ?*, Paris, L'Herne, 2005.
- 15 *Vertere* est un des verbes employés à la période de la Rome antique pour désigner l'activité traduisante.
- 16 À ce sujet, voir Amanda MURPHY, « Raymond Federman : écrivain bilingue, autotraducteur, traductologue ? », in Esa HARTMANN et Patrick HERSANT (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, *op. cit.*, p. 133-144.
- 17 Un parallèle peut sûrement être fait entre les origines juives de Federman, le plurilinguisme dans lequel Federman grandit (son père parlait le polonais, l'allemand, le russe, le yiddish, le hongrois et le français) et l'indétermination du sens de ce texte. On peut songer par ailleurs à l'hébreu – une langue qui n'est pas présente dans l'œuvre de l'auteur, mais qui la hante – et à sa construction à partir de racines qui se déclinent en une multitude de signifiants ; quand on change de voyelles (le souffle), les suffixes ou les préfixes, les mots changent de sens.
- 18 « Le langage, sur la ligne de la mort, se réfléchit : il y rencontre comme un miroir ; et pour arrêter cette mort qui va l'arrêter, il n'a qu'un pouvoir : celui de faire naître en lui-même sa propre image dans un jeu de glaces qui, lui, n'a pas de limites. » Michel FOUCAULT, « Le langage à l'infini », *Tel quel*, n° 15, automne 1963, p. 44-53.
- 19 Federman concevra cette émission de quarante minutes diffusée sur Bayerische Rundfunk (Munich) avec Herbert Kapfer le 14 décembre 1990 à partir de *The Voice in the Closet*.
- 20 Cette idée est comprise notamment dans le mot-valise bilingue créé par l'auteur « *laughterature* » qui combine les notions de « rire » et de « rature ».

21 Malgré le peu de lectures publiques enregistrées, il peut en effet être constaté que Federman ne se contente jamais de simples lectures des textes qu'il écrit. La lecture est toujours animée, accentuée, ponctuée par des mouvements du corps, et comprend presque toujours des digressions offrant au public de l'information supplémentaire. Voir par exemple cette lecture de 2008 d'un extrait de *The Voice in the Closet* : <https://www.youtube.com/watch?v=nGiJ5L3W-mQ>.

22 La radio était par ailleurs le moyen de communication privilégié pendant la Seconde Guerre mondiale, et convoque ainsi peut-être des souvenirs profonds de cette période chez l'auteur, lorsqu'il espérait avoir, par ce biais, des nouvelles des membres disparus de sa famille.

23 Ryoko SEKIGUCHI, *La Voix sombre*, Paris, P.O.L., 2015, p. 30.

24 Raymond FEDERMAN, *The Voice in the Closet / La Voix dans le débarras / Die Stimme im Schrank*, Hambourg, Kellner, 1989.

25 Bien qu'il soit né en France, il commença à écrire en anglais avant de se traduire vers sa langue maternelle.

26 Paul BENSIMON, « Présentation », *Palimpsestes*, n° 3. *Traduction/Adaptation*, 1990, p. ix-xiii.

27 Voir par exemple Lily ROBERT FOLEY, « Politique et poétique du tiers texte. Une expérience de lecture de *L'Innommable/The Unnamable* de Samuel Beckett », thèse de doctorat sous la direction de T. Samoyault, Université Paris 8 – Saint-Denis, 2014.

28 Carley dansait également à partir de textes d'Ernst Jandl, de Gertrude Stein, et d'*Ursonate* de Kurt Schwitters.

29 « She had rendered visual and set in motion what is always hidden deep into words, what words do not express but suggest with symbols, metaphors, innuendos. What Jacalyn had choreographed was the essence of these texts, just as Cubist painters represented the essence of the objects they were painting. And that's how it should be when attempting to capture the essence of language. » Notre traduction. Raymond FEDERMAN, « I dance to language », Saint Louis, Archives de Washington University.

30 Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La Lettre volée, coll. « Essais », n° 61, 2005, cité par Serge MARGEL, *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*, Paris, Hermann, 2018.

31 « What I discovered during the rehearsals is that Jacalyn is not only a fine choreographer, a superb dancer, but also a very perceptive reader. I had always thought that only literary people, critics and writers, knew how to read. I mean read beyond the content of a text, below the surface. That is to say read the form of the text, its symbolism, and what is left unexpressed in it. Jacalyn reads the texts she choreographs in depth, with a profound understanding of not only what these mean but how they were made, shaped, structured, for indeed good writers know how to choreograph their texts. » Notre traduction. Raymond FEDERMAN, « I dance to language », *op. cit.*, p. 3.

32 Sans équivalent satisfaisant en français, le verbe « to reenact » contient le verbe « to enact », qui signifie « jouer » au sens théâtral ou « promulguer » au sens juridique ainsi que le préfixe « re- », cher à l'auteur. Comme l'explique Anne Bénichou, « le *reenactment* joue de l'anachronisme et de l'inactuel, au sens où l'entend Giorgio Agamben. Il exploite leur capacité à mieux nous faire voir le temps présent et à "lire l'histoire de manière inédite, [à] la citer en fonction d'une nécessité". » Anne BÉNICHOU, « Introduction. Le reenactment ou le répertoire en régime intermédiaire », *Intermédialités*, n° 28-29. *Refaire/redoin*g, dir. A. BÉNICHOU, automne 2016 et printemps 2017, p. 5.

33 Raymond FEDERMAN, « Before us », New York City, Fiction Collective, 1976.

34 Raymond FEDERMAN, *Alles oder nichts. Roman*, trad. P. Torberg, Greno, Norlingue, 1987.

35 Raymond FEDERMAN, « Mee too / Mirauch », trad. Peter Torberg, poèmes inédits.

36 La performance sera ensuite produite dans d'autres villes d'Allemagne, à Varsovie et à Atlanta lors d'un festival de dance en 1991.

37 « Little by little, painstakingly but joyfully, Jacalyn gave life to my words, and I watched how they became visible, animated, how they were translated into beautiful movements, how Jacalyn was literally expressing my words with her body. » Notre traduction. Raymond FEDERMAN, « I dance to language », *op. cit.*, p. 4.

38 Titre d'un texte dans lequel Federman explore l'usage de l'espace paginal. Raymond FEDERMAN, « Playgiarism. A Spatial Displacement of Words », *SubStance*, vol. 6-7, n° 16. *Translation / Transformation*, été 1977, p. 107-112.

39 Raymond FEDERMAN, « I dance to language », *op. cit.*, p. 4.

40 Voir la vidéo de promotion : Tanzfabrik Berlin, « Project X Trailer », vidéo de promotion, <https://vimeo.com/75024672>, consulté le 24 octobre 2020.

41 « When I attended the world premiere of *Projekt X* in Berlin, in 1992, I saw that finally someone had read correctly and with profound understanding of that complex and obscure text called *The Voice in the Closet*. Jacalyn had rendered the unreadability of this text readable, visible, accessible. It was an extraordinary moment. Perhaps, that's how it should be. There are certain experiences, traumatic experiences especially, that can only be expressed in dancing. Dance, one of the most ancient modes of human expression, dance the art form most suited to express life and death. Jacalyn Carley understood that when she read *The Voice in the Closet*, and *Projekt X* is the result of that understanding. » Notre traduction. Raymond FEDERMAN, « I dance to language », *op. cit.*, p. 5.

42 « an effort [...] to set in motion the unspeakability of what is inscribed in the four XXXX's. » (p. 3) Nous traduisons. Les quatre X, motif récurrent dans ses œuvres, symbolisent les corps disparus de sa mère, de son père et de ses deux sœurs.

43 Federman l'appelle « free imitation » et précise, « free in the sense that the ballet does not imitate the book, but that the book simply informs the ballet. » Raymond FEDERMAN, « I dance to language », *op. cit.*, p. 1. En effet, dans une transposition d'un texte vers le medium de la danse, toute imitation devra être « libre ».

44 « [Jacalyn] taught me how to read my own work differently. As I was speaking a text, Jacalyn would say to me, slow it down, more rhythm, yes louder here, softer there. I was listening to the music of my words, and for the first time I was hearing the music of my words. Jacalyn made me appreciate my work more than I had ever before. For this I am most grateful to her. » Notre traduction. Raymond FEDERMAN, « I dance to language », *op. cit.*, p. 4.

45 « One can think words, speak words, write words but the ultimate experience of words is to render them alive. While dancing my words Jacalyn was giving life to them. » *Id.*

46 « Perhaps, I thought, my words need this ultimate form of expression to say what they really want to say. » *Id.*

47 Lors d'un échange par courriel avec Jacalyn Carley, elle m'a réitéré le plaisir qu'elle a eu à travailler sur ces projets et le fait que ces performances ont contribué à l'existence d'un grand nombre de « Federman fans » à Berlin où les performances ont eu lieu et où elle réside.

48 Archives Les Subsistances, « Les Moinous, d'après Raymond Federman », texte de présentation, <http://www.les-subs.com/archives/0607/spectacle-6-eric-masse-angelique-clairand-cie-des-lumas-theatre.htm>, consulté le 24 octobre 2020.

49 Toutes les œuvres de l'auteur s'inscrivent dans la mémoire de l'œuvre beckettienne, notamment dans sa théâtralité.

50 Ce procédé rappelle les mises en scène de *Si c'est un homme* de Primo Levi ; ce rapprochement est peut-être d'ailleurs recherché par Sarah Oppenheim.

51 La compagnie de Lumas, « Les Moinous », texte de promotion, URL : http://www.les-subs.com/UserFiles/File/masse_clairand_moinous_feuillesalle_dec06.pdf [consulté en janvier 2023].

52 Angélique Clairand et Éric Massé, « Les Moinous », *Theatre-contemporain.net* [en ligne], URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-Moinous/ensavoirplus/> [consulté en janvier 2023].

53 Federman explique dans un entretien que, pour lui, être un écrivain expérimental veut simplement dire que la majorité de son lectorat se trouve sur des campus universitaires, et que ses œuvres sont souvent considérées comme illisibles (« unreadable »), notamment parce que la forme distrait le lecteur et l'empêche d'avancer de façon linéaire comme les lecteurs y sont habitués. Emmanuel FAVRE, « Federman l'infédéré », *Le matricule des anges*, n° 50, février 2004.

54 « tries to discover or invent new forms, aspects or possibilities of crisis [...] doing its best to intensify and dramatize all existing symptoms of decadence and exhaustion. » Notre traduction. Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 9^e éd., Durham (NC), Duke University Press, 2006, p. 124.

55 Considérons par exemple l'autonomisation de la littérature qui a lieu au XIX^e siècle ou la crise identitaire que vit en ce moment la discipline de la littérature comparée.

56 Tiphaine SAMOYAUULT, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38. *Traduire*, dir. F. DURAND-BOGAERT, 2014, p. 57.

AUTHOR

Amanda Murphy

Amanda Murphy est maîtresse de conférences en études anglophones et traduction à l'université Sorbonne Nouvelle. Ses travaux portent sur le multilinguisme en littérature, la traduction et l'intermédialité, et l'expérience de la lecture (*Écrire, lire, traduire entre les langues : défis et pratiques de la poétique multilingue*, Classiques Garnier, 2023). Elle est également agrégée d'anglais, membre du laboratoire PRISMES (TRACT), membre du Centre de Recherches et d'Études Comparatistes (CERC), traductrice indépendante et critique littéraire pour le journal littéraire *En attendant Nadeau*.

IDREF : <https://www.idref.fr/255174829>

Autotraduction, autoédition, auto-illustration

De l'usage de la poésie sémantique dans *Bayamus* des Themerson

Hélène Martinelli

DOI : 10.35562/marge.619

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

À partir de l'étude des livres écrits, illustrés et édités à la Gaberbocchus press après 1948 par les époux Themerson, en général écrits de la main de Stefan et illustrés par celle de Franciszka (née Weinles), il est possible de penser ensemble les autotraductions interlinguistiques et intersémiotiques qui s'opèrent, voire de questionner leur nature même de traduction. Dans le cas de *Bayamus*, en particulier, l'autotraduction originelle (du polonais à l'anglais en passant par l'usage du français) est indirectement thématisée à travers l'invention de la « poésie sémantique » que Stefan Themerson y expose, en même temps qu'elle donne lieu à une mise en livre permettant d'aligner conceptuellement l'illustration et l'orchestration de la mise en page. C'est donc moins une perspective génétique qui s'impose ici, mettant en évidence les détours que prend l'œuvre originale pour trouver sa forme définitive, qu'une étude de cas permettant d'observer ce que l'ouvrage fini dit de son processus et plus largement du processus d'autotraduction, qui se commente et se dédouble en texte et en image.

English

By studying the books written, illustrated and published at the Gaberbocchus press after 1948 by the Themersons, generally written by Stefan and illustrated by Franciszka (born Weinles), it is possible to consider together the interlinguistic and intersemiotic self-translations that occur, and even to question their very nature as translation. In the specific case of *Bayamus*, the original self-translation (from Polish to English including the use of French) is indirectly thematized through the invention of "semantic poetry" that Stefan Themerson exposes, while at the same time giving rise to a book setting that allows for both the illustration and the layout to be conceptually linked. It is not so much a genetic perspective that is required here, highlighting the detours taken by the original work to find its definitive form, but rather a case study that allows us to observe what the finished product tells us about its process and, more broadly, about the

process of self-translation, which is commented on and duplicated in both text and image.

INDEX

Mots-clés

Gaberbocchus Press, Themerson (Franciszka), Themerson (Stefan), poésie sémantique, Bayamus, autotraduction, autoédition, auto-illustration

Keywords

Gaberbocchus Press, Themerson (Franciszka), Themerson (Stefan), semantic poetry, Bayamus, self-translation, self-publishing, self-illustration

OUTLINE

Autotraductions interlinguistiques, intersémiotiques et intralinguistiques
Le plurilinguisme à l'origine des traductions sémantiques
Des poèmes sémantiques à leurs dimensions graphiques

TEXT

- 1 Parmi les pratiques réflexives méritant le préfixe « auto- », telles que l'autotraduction, l'autoédition et l'auto-illustration, on est tenté d'inclure les cas de collaboration intime entre époux, voire en famille, tant qu'aucun facteur extérieur ne permet d'identifier un principe hétéronome dans le dispositif qui consiste à se traduire, s'éditer ou s'illustrer soi-même. C'est que l'histoire a pu invisibiliser ces collaborations à huis clos dont l'initiative demeure bien souvent auctoriale, comme c'est le cas pour les contributions, en tant qu'assistante, de la femme de William Blake, Catherine Boucher, aux ouvrages que ce dernier écrit, enlumine, grave et imprime. De même, l'Eragny Press, « presse privée » sur le modèle anglais que le peintre impressionniste Lucien Pissarro et sa femme Esther mettent en place en 1894, permet au couple de se distribuer les fonctions de graveur, d'imprimeur et de relieur, sans que cela ne donne toutefois lieu à des entreprises d'autoédition, d'autotraduction ou d'auto-illustration. En revanche, on sait que Virginia Woolf fait appel à sa sœur Vanessa Bell pour illustrer son *Monday and Tuesday*, recueil de nouvelles qu'elle

autoédite en 1921 à la Hogarth Press, fondée en 1917 avec son mari Leonard¹. On retrouve également ce genre de collaboration entre Josef Váchal et Anna Macková, qui l'assiste dans ses entreprises d'autoédition et auto-illustration ; ou encore entre Jean et Lili Dubuffet.

- 2 Dans un registre un peu différent, la petite presse confidentielle Edice 69, fondée par Jindřich Štyrský en supplément à sa *Revue érotique (Erotická revue)*, lui permet de prolonger ses collaborations artistiques avec Marie Čermínová, connue sous le nom de Toyen² tout en se permettant aussi des pratiques d'autoédition avec le récit en collages qu'il compose typographiquement, *Émilie vient à moi en rêves*³ ou *Nocturne sexuel. Histoire d'une illusion démasquée*, texte de Vítězslav Nezval auquel il associe ses collages⁴. Du côté de l'illustration, si les collaborations amoureuses, souvent liées à une inégale reconnaissance des deux parties, connaissent leur heure de gloire critique avec les aventures des surréalistes⁵, elles ne s'y limitent pas. Il arrive aussi souvent qu'un auteur se fasse illustrer par un membre de sa famille comme c'est le cas de la collaboration entre les frères Karel et Josef Čapek (pour *Zahradníkův rok [L'Année du jardinier]* en 1929, entre autres).
- 3 Enfin, on compte bon nombre d'entreprises d'autoédition chez les couples en exil, qui peuvent dans ce cas aller de pair avec la pratique de l'autotraduction : les premiers ouvrages publiés par la maison d'édition 68 Publishers fondée à Toronto par l'écrivain Josef Škvorecký et sa compagne Zdena Salivarová, elle aussi écrivaine, se composent d'originaux tchèques de l'auteur mais aussi de leurs traductions autoriales en anglais. Un des duos les plus exceptionnels en la matière est sans doute celui des Themerson, dont la collaboration a présidé à l'élaboration de court-métrages d'animation expérimentaux comme de livres illustrés, combinant ainsi leurs activités d'édition, de traduction et d'illustration. Fondant la maison d'édition Gaberbocchus Press à Londres en 1948, ils s'inscrivent à la fois dans l'héritage du travail visuel réalisé au sein des « private presses » sur le modèle de la Kelmscott Press créée par William Morris (qui s'éditait et ne laissait pas de faire illustrer ses œuvres par ses amis préraphaélites) et dans le sillage des auteurs exilés fuyant les régimes totalitaires dans la deuxième moitié du xx^e siècle, dont les

perspectives de publication devaient nécessairement comporter des pratiques autotraductives.

- 4 À partir de l'étude de leurs livres illustrés, en général écrits de la main de Stefan et illustrés par celle de Franciszka (née Weinles), non sans compter quelques aménagements typographiques et casseaux excentriques, il est possible de penser ensemble les autotraductions interlinguistiques et intersémiotiques qui s'opèrent alors, voire de questionner leur nature même de traduction. Dans le cas de *Bayamus*, en particulier, l'autotraduction est indirectement thématifiée à travers la théorie de la « poésie sémantique » que Stefan Themerson y expose, en même temps qu'elle donne lieu à une mise en livre permettant d'aligner conceptuellement l'illustration et l'orchestration de la mise en page. De ce point de vue, c'est moins une perspective génétique qui s'impose ici, mettant en évidence les détours que prend l'œuvre originale pour trouver sa forme définitive, qu'une étude de cas permettant d'observer ce que l'ouvrage fini dit de son processus et plus largement du processus d'autotraduction, qui se commente et se dédouble en texte et en image.

Autotraductions interlinguistiques, intersémiotiques et intralinguistiques

- 5 Tous deux nés en Pologne, Stefan et Franciszka Themerson s'installent à Paris en 1938, où ils se sont déjà rendus en 1936 puis, avec le début de la guerre, l'un rejoint l'armée polonaise et l'autre gagne la Grande Bretagne où il se retrouvent en 1942 afin d'y travailler pour le gouvernement polonais en exil. Après avoir réalisé ensemble des livres pour enfants et des courts-métrages expérimentaux dans les années 1930-1940, c'est à Londres qu'ils fondent en 1948 la Gaberbocchus Press, dont le nom traduit le Jabberwocky carrollien en latin et indique déjà le goût de l'écrivain pour la manipulation fantaisiste des langues. Le fait qu'ils aient fait traduire en anglais, édité, adapté et mis en scène l'*Ubu roi* de Jarry et publié en anglais les *Exercices de Style* de Queneau⁶ semble aussi confirmer un goût pour l'impertinence proche de la pataphysique.

6 Nombreux sont les ouvrages auxquels les époux collaborent dans les années 1950-1960, où les dessins de Franciszka accompagnent les textes de Stefan Themerson, bien que ce dernier produise aussi des œuvres graphiques révélant des velléités d'auto-illustration restées inédites⁷. Un des premiers à être publiés à la Gaberbocchus Press est *Mr Rouse builds his House* initialement rédigé en polonais (*Pan Tom buduje dom*, Varsovie, 1938), illustré par 122 dessins de Franciszka Themerson et traduit par Barbara Wright en vue de sa publication à la Gaberbocchus Press en 1950. Or certains des textes anglais de Stefan Themerson sont des traductions autoriales : étant trilingue, il procède d'abord à des autotraductions du polonais à l'anglais ou au français⁸, avant de traduire inversement mais non systématiquement ses œuvres ultérieures de l'anglais au polonais. Le premier roman qu'il rédige, *Professor Mmaa's Lecture*, a d'abord été écrit en polonais (*Wykład Profesora Mmaa*, 1943), commencé en France et fini en Irlande ; il est traduit, vraisemblablement par l'auteur, en 1953, en même temps qu'il est édité par les Themerson. *Cardinal Pölätüo*, qui n'a pas été illustré par sa femme mais conserve quelque chose de l'ordre de l'interprétation visuelle dans sa typographie excentrique, est quant à lui commencé en français, le projet avorté étant continué en polonais, langue dans laquelle sa première partie est achevée (*Kardynał Pölätüo*, *Nowa Polska*, 1945, vol. IV, n° 3 et 4). Celle-ci sera ensuite traduite et augmentée par une deuxième partie en anglais (*Cardinal Pölätüo*, 1961) qui sera ensuite elle-même traduite en polonais. De même, *Bayamus*, écrit en polonais et en Angleterre en 1944⁹, paraît d'abord en polonais à Londres dans la revue *Nowa Polska* en 1945-1946 avant d'être autotraduit pour être publié en anglais par les éditions Poetry London en 1949 avec des illustrations liminaires de Franciszka, puis sous le titre *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry. A semantic novel* à la Gaberbocchus Press en 1965. Dans une lettre qu'il adresse en 1960 à Raymond Queneau, Stefan Themerson propose de procéder à la traduction automatique de *Bayamus* en français grâce à une machine électronique, ce qui devrait donner lieu à une œuvre encore meilleure que l'original anglais¹⁰.

7 On ne s'étonne donc pas que l'intérêt de l'auteur, confronté à des œuvres originales déjà multilingues¹¹, se soit tourné vers la « poésie sémantique », laquelle consiste, comme le savent bien les Oulipiens¹²,

à remplacer systématiquement un terme par sa définition paraphrastique. Ce procédé n'est pas sans lien avec l'« atomisme logique » de Bertrand Russell selon qui « toute proposition que nous pouvons comprendre doit être composée uniquement de constituants dont nous avons l'expérience directe¹³. » Or avant d'écrire un traité *Sur la poésie sémantique*¹⁴, Stefan Themerson la définit pour la première fois dans *Bayamus*. Dès les premières lignes, le narrateur à la première personne se voit proposer d'aller successivement au « Théâtre anatomique » puis au « Théâtre de poésie sémantique », par Bayamus, un mutant avec une troisième jambe munie d'un patin et le seul spécimen de son espèce, qu'il souhaite donc propager. Parcourant avec lui une Londres fantaisiste en direction du « Théâtre de poésie sémantique », le narrateur croise ensuite Kurt Schwitters et Karl Mayer (scénariste du *Cabinet du docteur Caligari* exilé à Londres et censé être mort en 1943, comme le précise le texte dont l'action se déroule après cette date), qui lui demande justement de quoi il s'agit :

Je ne le sais pas encore exactement. C'est pourquoi je m'y rends. Mais j'imagine que ce doit être quelque chose comme de la peinture faite à partir de couleurs prises directement telles qu'elles sont fournies par Messrs Rowney, ou Messrs Winsor et Newton, ou Messrs Lefranc. Sans les mélanger sur la palette. Ce doit être une sorte d'écriture poétique, avec des mots dépouillés de toute aura associative, pris directement tels qu'ils sont fournis par le dictionnaire usuel¹⁵.

- 8 L'ouvrage consacre ensuite quatre chapitres, tous numérotés 11, à la pratique de la « poésie sémantique ». Toutefois, un des intérêts de cette définition encore approximative, c'est qu'elle semble d'emblée s'appliquer aux couleurs (les noms cités évoquant des fabricants de matériaux d'art britanniques et français) aussi bien qu'aux mots – comme, du reste, la « proposition » de Russell, dont les composants ne se limitent pas aux mots au sein des phrases, mais recouvrent aussi les sons, les couleurs, voire les images et sensations.
- 9 Or cette définition est immédiatement précédée d'une application du concept, par périphrase interposée : « Bayamus regarda le petit objet animé par un ressort enroulé et renfermé dans un boîtier d'argent plat et rond qui était fixé sur un bracelet placé autour de son poignet et qui servait à mesurer le temps¹⁶. » Par la glose de l'objet montre, le

texte semble s'autoparaphraser et donner son propre mode d'emploi, conformément à la pratique de la poésie sémantique qui consiste à remplacer n'importe quel mot par sa définition dans le dictionnaire. Déjà, au début du 2^e chapitre, le terme « urbanisée » apparaît en italique, selon un principe de modalisation autonymique qui précède son explicitation périphrastique¹⁷. Plus tard, le narrateur procure une traduction de la chanson des étudiants du Quartier latin (au chapitre 9) et une traduction en poésie sémantique du poème chinois « Boire sous la lune », des « premiers mots d'une ballade russe », de « la glorification des choses créées que fit Saint François » ou d'« une chanson populaire polonaise » (dans le premier chapitre numéroté 11), non sans les faire précéder d'une réflexion sur les problèmes typographiques que cela pose, alors même que la traduction a donné lieu à une récitation orale au « Théâtre de poésie sémantique ». Par sa traduction « sémantique », Themerson entreprend donc des « investigations linguistiques¹⁸ » visant apparemment à désambiguïser la langue mais effectivement à la faire sortir de ses gonds sur les plans linguistique et graphique où la tentation de l'autotraduction existe sous d'infinies variantes typographiques et iconiques.

Le plurilinguisme à l'origine des traductions sémantiques

- 10 En attendant, toujours perdus en chemin vers le Théâtre de Poésie sémantique dans le chapitre au titre périphrastique « Maison aux colonnes noires », Bayamus et le narrateur demandent leur route à un agent de la circulation. Celui-ci se trouvant être français, ils se lancent dans une querelle définitionnelle concernant un bâtiment dont Bayamus sait d'expérience qu'il s'agit d'un « *brothel* », ce que l'agent nie énergiquement malgré la description renseignée que vient de lui en donner Bayamus, déployant ainsi la périphrase :

— Peut-être que vous avez fait l'amour avec elle, dit le policier, peut-être que vous lui avez donné deux livres sterling, et une demi-couronne à la vieille sorcière de l'endroit, peut-être que vous vous en êtes allé, mais ce n'est pas un *brothel*.
— Et qu'est-ce donc alors ? demanda Bayamus.

- Rien qu'une maison, dit le grand policier au visage rubicond.
- Bien, dit Bayamus, pouvez-vous alors me dire ce qu'est un *brothel* ?
- Oui, dit le policier, *brothel* est un mot utilisé par les traducteurs pour décrire le mot français : *bordel**, le mot italien : *bordello*, les mots espagnol et polonais : *burdel*. Mais il n'existe pas de telle chose dans notre pays¹⁹ !

- 11 Par l'inconséquence de sa réponse, supposant une traduction linguistique sans possibilité de transposer outre-Manche la réalité à laquelle le terme fait référence ni correspondance possible entre le terme et le référent non seulement présent mais abondamment glosé par les périphrases de Bayamus, l'ignorance totale dont fait preuve le policier à l'égard de la poésie sémantique, signalée juste après, semble confirmée par avance.
- 12 Si les traces d'hétérolinguisme dans ce texte, comme dans d'autres œuvres de Themerson, sont relayées par un esprit définitoire qui ne laisse pas de s'imposer au fil du récit, elles sont en général motivées par la diégèse aussi bien que par la genèse multilingue du texte, le monde décrit étant en permanence contaminé par des référents non seulement anglais, mais aussi français et même polonais. Les composantes britanniques sont déjà sensibles dans la mention de la rencontre avec Schwitters dont Themerson a effectivement fait la connaissance à Londres²⁰. On les perçoit encore, entre autres, dans le discours de l'agent de police, avant que « Londres » ne soit mentionnée dans le dernier chapitre²¹.
- 13 Quant au français, outre les nombreux emprunts qui émaillent le texte, il est surtout représenté dans le chapitre suivant qui, se déroulant dans la « maison aux colonnes noires », est intitulé « Je sème à tout vent » : c'est la devise de Larousse, qui apparaît ici en français dans le texte anglais ; c'est aussi celle de Bayamus, désignant par cette expression sa volonté, non pas d'essaimer le savoir de par le monde, mais de ne manquer aucune chance de procréer²². La référence à Larousse est loin d'être anodine, compte tenu de l'activité définitoire en cours et du rôle du dictionnaire dans la poésie sémantique comme dans la pratique de la traduction. Dans *Cardinal Pölatüo*, l'activité de traduction s'exerce plutôt entre connaissance directe et indirecte, tâchant de faire tenir ensemble le dogme religieux d'une part et sa contradiction empirique d'autre part ; mais

elle aboutit à la fin de l'ouvrage à un « Dictionnaire des symboles traumatiques » qui fait partie intégrante de la fiction puisqu'il est rédigé par Pölättö. Cette autre forme de traduction confirme la fascination de l'auteur pour ce principe d'équivalence sémantique qui n'est jamais aussi rigoureusement équilibré qu'une équation²³. Ici, la couleur locale française tient du stéréotype libertin, mais permet aussi de mettre en scène un nouveau scénario de traduction : la paraphrase en anglais de la chanson des étudiants du Quartier latin. En effet, une des jeunes filles, une Française repoussée par le narrateur, se met à tricoter et à fredonner ladite chanson, ce qui fait conclure à ce dernier :

J'étais sûr qu'elle n'était pas consciente à quel point cette chanson était indécente. Les mots avaient perdu leur signification, ils n'étaient rien de plus qu'un certain *tra la la*, qu'une sorte de canevas sur lequel broder les sons musicaux. Nous perdons la signification des mots que nous utilisons. Nous nous contentons plutôt de formules verbales ; effrayés par la réalité, nous n'utilisons rien d'autre que des expressions stéréotypées. Nous aimons manger des mots passe-partout et nous aimons faire l'amour avec des clichés²⁴.

- 14 L'idée que le mot usé accèderait à une forme d'abstraction musicale n'est pas nouvelle. En revanche, le « cliché » est ensuite associé à des inscriptions en latin ou en anglais sur des couronnes, pancartes et autres publicités authentiques dont on retrouve le pouvoir magique dévitalisé dans le chapitre suivant, « Rhododendron ». Or, suite à la discussion entre un docteur et un passant, à qui le premier prescrit de dire « rhododendron » chaque matin pour lutter contre l'anxiété que génère en lui la pensée des déshérités (en l'occurrence les mendiants, les Indiens et les Noirs), toute une série de figurants n'échangent plus qu'en langage publicitaire pour se vendre mutuellement des substituts de lait maternel, des poudres digestives et autres comprimés Sun, pilules Czam ou produits Ood, Owp, Oyt et Oyl. Toujours sur le principe de la répétition et de l'application des préceptes au fur et à mesure du récit, il y a donc là une illustration du principe de désémantisation exposé plus haut, qui passe en outre par l'usage de termes cryptés d'apparence purement phonétique, sans rapport avec le réel, si ce n'est l'évocation d'une origine vaguement anglaise (« sun ») ou polonaise (« czam », à prononcer « tcham »).

- 15 Si les mots (éculés) de la chanson (authentique) existent, comme nous en assure le narrateur, il lui importe de retrouver le morceau de réalité qu'elle recouvre et c'est l'occasion d'apporter un complément de définition, encore inconscient, à la poésie sémantique :

Je compris que l'action même de découvrir la réalité vraie, toute nue, pouvait enrichir l'esprit, le grossir de connaissances, développer ses capacités, mettre de la beauté dans ses pensées. Et je savais maintenant que la meilleure façon de la découvrir était de rejeter l'aura mystificatrice des associations conventionnelles, patriotiques, artistiques, morales, coutumières, « couleur locale », et que la meilleure méthode à suivre pour parvenir à ce but consisterait à remplacer les paroles de la chanson par des définitions formulées avec les mots du dictionnaire émotionnellement neutres, rigoureusement exacts, se conformant étroitement aux critères requis de précision ²⁵.

Selon cette méthode, le premier syntagme de « Vive les étudiants, ma mère, vive les étudiants », devient :

Que se perpétue pendant une longue période
cette source ultime
cet élément primaire
ce principe
qui se répand de manière organique
& qui habilite les personnes engagées dans l'acquisition
des savoirs
à transformer la nourriture en énergie
à grandir
à s'adapter à leur environnement
& à propager leur genre ²⁶,

- 16 À l'image de la devise de Larousse devenue mission procréative chez Bayamus, la traduction de cette chanson est ainsi une resémantisation cocasse, digne de la traduction de la poésie canonique en langage intelligible, soit en « mollets mollets mollets – Mollet ²⁷ » dans le *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, encore que le protocole soit opposé puisque le sens est réduit chez Themerson à la dénotation et non à la connotation ²⁸. Un ultime complément de définition est donné dans le dernier chapitre lorsqu'un gentleman parlant quarante-six langues décrète préférer lire en traduction –

continuant cette fois les réflexions de Goethe sur la littérature mondiale :

Quand je lis une traduction je sens que l'auteur ne peut me tromper aussi facilement. Il ne peut m'abuser par les sonorités de ses mots et avec les associations que chacun des mots véhicule dans l'original. Dans la traduction je peux voir la *couleur locale* de l'extérieur, non comme celui qui est né dans la même paroisse que l'auteur, mais comme un homme du monde²⁹.

- 17 En ce qui concerne les *realia* polonaises, enfin – bien qu'il s'agisse plus d'éditeurs d'avant-garde que de l'exil, et du monde plus que de leur pays d'origine –, elles transparaissent à travers la mention régulière des horreurs de l'histoire. Le narrateur évoque aussi bien l'antisémitisme que l'exil et la guerre, participant d'une autre façon à la réflexion sur la poésie sémantique et à la nécessité d'une distance avec la langue maternelle³⁰. D'autant plus que Stefan Themerson reconnaît à son œuvre une dimension autobiographique, qui serait moins l'objet du récit ou son paysage que le véhicule qui vous y dépose et fait ainsi partie du paysage, même si l'esprit le censure en faisant comme s'il n'était pas là³¹.
- 18 De fait, appliquant la traduction sémantique aux réalités de son pays d'origine, le narrateur évoque, face à Bayamus doté de ses trois jambes, le souvenir de son oncle juif qui a perdu une de ses deux jambes après avoir été poussé du métro par « un individu baptisé et engagé dans l'acquisition du savoir à l'université de Varsovie ou engagé dans des études à l'Université Polytechnique de Varsovie ». Ce faisant, il désigne par périphrases interposées un antisémitisme non formulé directement, pas plus que le terme « chrétien », ce qui l'amène à la conclusion suivante : « je ne serais pas étonné si vous me montrez dix mille unijambistes³². » C'est donc moins la précision sémantique qui est ici visée, ou la désambiguïsation des réalités connotées émotionnellement, qu'une dénonciation oblique et faussement naïve permettant de dénaturiser une persécution réelle. Or on sait que la mère et la sœur de Franciszka Themerson sont décédées dans un camp de concentration³³. Dans ce contexte, l'exil outre-Manche de Bayamus, né français, jeune fille et tripède, apparaît comme une avanie moins évidente mais néanmoins potentiellement métaphorique, en contexte de trilinguisme. De même, tandis que le

narrateur voit ses « organes viscéraux » profondément remués sans pouvoir verbaliser ce qui lui arrive devant l'affiche annonçant le Théâtre de poésie sémantique, Bayamus cite la plaisanterie qu'il trouve la plus drôle, à savoir « celle où Jésus-Christ était composé d'à peu près autant de protons que Herr Goebbels³⁴. » Si elle ne sort pas le narrateur de sa mutité, elle reconduit à l'échelle des corps le principe de l'atomisme des propositions.

- 19 C'est toutefois l'absence de souvenir de l'armée en juin 1940 qui confirme la participation de ces *realias* à la théorie de la traduction et de l'autotraduction en particulier. La Première Guerre mondiale est d'abord désignée périphrastiquement puis directement comme évènement dans l'enfance du narrateur, à la faveur d'une histoire de patins à roulettes (eux-mêmes d'abord laissés à deviner à travers une circonvolution définitoire)³⁵. L'absence de souvenirs relatifs à la Seconde est encore plus notable : ne reste qu'un « espace vide, un blanc³⁶ », et des viscères à nouveau remués. Alors qu'il prend conscience qu'il est lui-même l'orateur appelé à intervenir au Théâtre de poésie sémantique, sans le savoir ou l'ayant oublié, le narrateur se demande subitement : « Que diable peut bien être la P.S. ? » Lui revient alors un étrange poème australien prétendument trouvé dans la bibliothèque de son père, auquel il préfère là aussi sa traduction (« Jeune frère encore / Fils encore / Dorénavant je ne te / Verrai plus jamais »), où on ne trouve « aucun mot dont la signification pourrait changer selon le pays, l'époque ou le langage du lecteur³⁷. » C'est à partir de là qu'il commence à comprendre sciemment ce qu'est la poésie sémantique, déduisant :

Chacun des mots de la P.S. n'a qu'une seule et unique signification [...]. Il devrait être bien défini. Il devrait être nettoyé de toutes sortes d'auréoles qui dépendent des fluctuations du marché. Le mot : *guerre*, par exemple, véhicule différentes associations pour différentes personnes. Ainsi, il convient pour un discours politique, mais, dans un poème, je préférerais lui trouver une définition plus exacte, par exemple, celle de mon dictionnaire : *Le conflit ouvert entre des nations, ou une hostilité internationale active poursuivie par la force des armes*³⁸.

- 20 Son premier exemple conscient est donc la guerre, bien qu'il ait déjà donné une définition extensive de la Première Guerre mondiale, qui

en est une variante exceptionnelle, quelques pages plus haut. La chanson populaire polonaise « Jak to na wojence ładnie » (« Comme c'est joli pendant une petite guerre ») qui fait partie des exemples de traduction sémantique reprend ensuite cette définition initiale. D'une certaine façon, tout en prétendant décrasser les mots de leur « aura » (« aureola », traduit ici par « auréole »), il est moins évidemment en train de lutter contre la falsification politique des concepts que ce ne sera le cas dans *Ouaf Ouaf*, où Lampadephor Metaphrastes (littéralement un porte-torche traducteur de poésie en prose et réciproquement, voire commentateur) a explicitement pour fonction d'être interprète auprès de Russell et du président Truman³⁹.

Des poèmes sémantiques à leurs dimensions graphiques

- 21 Si Themerson semble mobiliser les outils de la philosophie analytique pour aller parfois contre la logique, il ne s'agit pas là d'arguer de la pertinence de sa philosophie ni même de sa définition incertaine de la poésie. Ce qui semble notable, en revanche, c'est d'une part le conditionnement de la théorie de la poésie sémantique par un contexte multilingue, dans la mesure du moins où le texte le reflète et, d'autre part, la nature explicitement visuelle et non exclusivement verbale de ses implications.
- 22 En fondant la Gaberbocchus Press, les Themerson s'intéressaient plus aux « best lookers » qu'aux « best-sellers⁴⁰ ». Or la poésie sémantique est immédiatement liée à son application graphique, comme en témoignent notamment la récitation et la traduction sur scène du poème chinois de la dynastie T'ang « Boire sous la lune ». Le narrateur expose, entre deux casseaux excentriques, le « problème typographique » que cela pose :

En somme : Comment imprimer cinq, dix, quinze mots au lieu d'un de façon à ce qu'ils se tiennent comme une entité ? Eh bien, oui, mais la Topographie Typographique d'une page imprimée est bi-dimensionnelle, n'est-ce pas ? Vous la balayez du regard non seulement de gauche à droite mais aussi de haut en bas. Par conséquent, si j'ai un nombre de mots qui forment une entité, un bouquet de noms par lequel peut être appelée une rose, pourquoi ne

les écrirais-je pas comme j'écrirais les notes d'un accord musical : l'un en-dessous de l'autre, au lieu de l'un après l'autre ? La Justification Verticale et Interne est la réponse à notre problème : Comment réaliser les traductions en Poésie sémantique. J.V.I. pour T.P.S. Oui, je sais, les imprimeurs n'aimeront pas ça. Mais « la connaissance a gagné le plus par ces livres qui ont fait subir un préjudice aux imprimeurs »⁴¹.

- 23 Des années plus tard, Themerson revient sur cette topographie de la page, plus planaire que linéaire, permettant d'inscrire des définitions à la verticale dans une phrase qui reste horizontale⁴². Elle confirme la filiation carrollienne de son travail d'éditeur, de même que son intérêt pour Apollinaire (né Kostrowitzky), illustré par sa présence comme personnage hérétique dans *Cardinal Pölätüo* et par l'ouvrage qu'il consacre à ses « idéogrammes lyriques »⁴³.
- 24 Les jeux typographiques ne manquent pas dans l'œuvre des Themerson, notamment dans leurs livres pour enfants, et on a souvent constaté combien la forme du texte y fait sens⁴⁴. Mais une réflexion visuelle est aussi inhérente à la conception de la poésie sémantique et, même si ce texte a plus souvent donné lieu à des commentaires philosophiques focalisés sur le langage, elle est à l'œuvre dès *Bayamus*. Outre sa première définition par palette de couleurs interposée et la référence au logotype signifiant du Larousse, le passage déjà mentionné sur les inscriptions et pancartes ayant perdu le sens de leurs mots a aussi une dimension graphique. En l'occurrence, les éditions polonaise et anglaise usent toutes deux de calligrammes, du poème en escalier manifestant le paradigme définitionnel aux différents poèmes dont la structure en étoile figure en creux des hexagones⁴⁵, malgré quelques variantes dans le découpage des pages⁴⁶. Il ne s'agit donc pas d'opposer une orchestration de la page à une autre pour penser chaque langue séparément ; il s'agit au contraire de visualiser ce que la simplification de l'appareil lexical complexifie en termes d'arborescence paginale, laquelle met toutefois sur un pied d'égalité les différentes langues. Le dictionnaire final de *Cardinal Pölätüo* met lui aussi en évidence la spatialité de la page via ses polices de caractère, vignettes, manicules, calculs et autres formules⁴⁷. Si les différentes versions d'un poème sont juxtaposées dans *Bayamus*, il s'agit donc moins de faire de la traduction une théorie de l'équivalence au sens strict que la

démonstration de la cohabitation nécessaire des différentes versions dans le livre, selon un principe presque permanent de convertibilité des codes, que Themerson aborde déjà dans un article de 1928 sur la radio⁴⁸.

- 25 Sur quel axe situer alors l'illustration, vertical ou horizontal ? Est-elle à concevoir comme paradigmatique ou syntagmatique ? Anne-Marie Bassy oppose à ce titre illustration et livre d'emblèmes, images pleine page et vignettes dans le texte :

Selon que les rapports entretenus par le message linguistique et l'image seront de contiguïté ou d'analogie, les deux systèmes de signes s'associeront en un syntagme unique ou détermineront au contraire deux séries paradigmatiques parallèles, susceptibles d'être substituées l'une à l'autre⁴⁹.

- 26 Les illustrations qui participent à ce dispositif semblent, comme les traductions sémantiques, devoir être conçues à la fois comme équivalences imparfaites l'une de l'autre et comme cocomposantes de l'ensemble. Elles ne donnent pas à voir une juxtaposition paradigmatique entre des textes et des illustrations séparés comme c'était le cas dans *L'Alphabet du bon citoyen* de Russell, où ce dernier commente les 26 lettres de l'alphabet ensuite illustrées par Franciszka dans une logique définitoire subversive⁵⁰, mais bien une articulation syntagmatique entre les deux, comme dans les *Semantic Divertissements (Divertissements sémantiques)* de 1962 signés « Themerson & Themerson ». Dans ce dernier cas, l'image est conçue par Franciszka et commentée par Stefan dans un registre proche de la définition de dictionnaire⁵¹, mais ils sont pensés et créés ensemble, de sorte qu'il n'y a pas à présumer de la traductibilité du texte en image ou de l'image en texte, qui reposerait sur l'idée d'une (auto)traduction intersémiotique.
- 27 Dans les éditions anglaises illustrées de *Bayamus* en 1949 (où seuls les plats de couverture, les pages de garde et le frontispice sont décorés) et 1965, la ligne très claire des dessins qui ne croient pas à l'illusion de leur troisième dimension n'en donne pas moins à voir une réalité délirante qui doit être rapportée à l'approche définitionnelle mais poétique de la traduction sémantique. En témoigne, dans la version de 1965, l'illusion de périphrase iconique redondante que reconduit

l'illustration du début du chapitre 10, par extraction d'un tronçon de texte : « Nous avons dû emprunter un chemin plus long car le pont était fatigué⁵² ». La légende, manuscrite sur cette image, pourrait signaler une illustration conventionnelle, *a posteriori*, accessoire et en effet tautologique, mais elle représente un squelette de diplodocus que le texte ne laisse en rien présager, même s'il personnifie le pont fatigué et décrit l'action de ses particules irritées par un stress continu. Quelques lignes plus bas, les symboles $\supset$ et $\subset$ viennent en outre modéliser le détour effectué, confirmant l'alignement conceptuel des jeux typographiques et graphiques. Certains des *Divertissements sémantiques* semblent de même confirmer qu'il s'agit d'aligner l'un et l'autre, le « Paterfamilias » entouré d'enfants aux attributs faits de lettres ayant un corps-calligramme répétant son nom, tandis que « Passé et futur » repose plutôt sur un croisement de lignes constituant des personnages, à quoi s'ajoutent deux blocs de texte permettant le décompte des jours, à gauche « avant hier » et à droite « après demain » :

4 configurations de lignes noires représentant 4	personnes en dessous de la taille moyenne
	qui vont de l'avant (►)
	pour contrebalancer
1 configuration de lignes noires représentant 1	personne au-dessus de la taille moyenne
	qui regarde derrière 5 (◄)

Dans la phrase « 4 configurations de lignes noires représentant 4 personnes en dessous de la taille moyenne / qui vont de l'avant / pour contrebalancer / 1 configuration de lignes noires représentant 1 personne au-dessus de la taille moyenne / qui regarde derrière »⁵³ on remarque que les Themerson opèrent une distribution typographique qui correspond à un découpage des propositions, où les participiales traduites ici comme des relatives « qui vont de l'avant » et « qui regarde derrière » sont placées sous leur sujet tacite respectif « personnes » et « personne ».

- 28 Dans les autres illustrations de *Bayamus*, les lignes claires se superposent au point que, comme dans les géométries impossibles que Stefan se plaît à dessiner⁵⁴, l'illusion de troisième dimension est défaite. En 1965, elles semblent toutefois illustrer un chapitre, voire le titre des chapitres plus qu'un segment du texte. C'est le cas du titre pour le chapitre 2, « Nature morte à la chaussure noire⁵⁵ » qui, comme l'image, ne trouve pas d'ancrage dans le texte. On y voit un homme la tête penchée sur une table, sur laquelle se trouvent un café, un cendrier et un pied chaussé. Faute de profondeur dans l'image, il est difficile de savoir s'il en a d'autres et une certaine confusion s'installe entre table et toile, voire entre le dessin qui orne

le livre et la nature morte en question, puisqu'un cadre suspendu découpe le dessin en deux comme par surcadrage. Le titre pourrait ainsi désigner le tableau mis en abyme plus que la réalité que l'image est censée désigner. Au chapitre 3, intitulé « Troisième jambe⁵⁶ », on identifie de même le personnage de Bayamus volant presque grâce à son « patin à roulette » qui tient lieu, du reste, de titre au chapitre 6⁵⁷ : centrale, cette image servait de couverture à l'édition de 1949 chez Poetry London. Enfin, les deux illustrations du chapitre 12, intitulé « Bottle party⁵⁸ », ne permettent pas vraiment de donner à voir les *freaks* que le premier chapitre décrivait dans des boccas et qu'il met désormais en scène lors d'une soirée de clôture riche en rebondissements. L'une des deux images – celle qui apparaissait face à la page de titre dans l'édition originale anglaise – distribue en revanche les multiples personnages à la fois horizontalement et verticalement sur la page en deux dimensions, puisqu'ils se marcheraient littéralement les uns sur les autres, n'était l'absence de perspective. Un personnage porté par deux autres se fait piétiner par une silhouette qui, la main tendue vers un autre bonhomme encore transperce de son bras le corps de deux phénomènes sans que les proportions ne soient respectées ni même l'épaisseur présumée de leur matière. Il n'est donc pas anodin que les chapitres illustrés ne soient pas les mêmes que ceux composés de jeux typographiques (les chapitres 9 et 11, surtout). Ces derniers vont parfois jusqu'à figurer une portée avec des notes surmontées d'écriture manuscrite, voire introduire de petits casseaux en forme de visages stéréotypés, pour clore la traduction de la chanson populaire polonaise, en l'occurrence⁵⁹.

- 29 Si, par les « cercles vicieux » de définition en quoi consiste la poésie sémantique « notre traduction sémantique est plus la même chose que l'original que ne l'est l'original lui-même »⁶⁰, ne peut-on pas en dire autant du cercle vicieux de la traduction intermédiaire de ce « texte multidirectionnel »⁶¹ ? De fait, la procédure est comparable en texte et en images :

Au début, la méthode du dictionnaire provoque la même fascination que celle produite par les procédés mécaniques comme l'appareil photo, la pierre lithographique, etc. Cependant, une fois cette étape passée, ça devient un vrai médium poétique. Ça construit de nouvelles (et parfois compliquées) images poétiques⁶².

- 30 Si la technique du dictionnaire, bien qu'apparaissant mécanique, sinon automatique, produit finalement un résultat plus subjectif, aléatoire et « différenciant » (au sens derridien) de l'origine qu'on ne pouvait le présumer, elle s'apparente en définitive à la traduction faussement littérale et dessinée que Franciszka donne du texte de Stefan.

*

- 31 Après avoir observé la genèse multilingue et multisémiotique du texte, la thématization de la traduction via l'autoparaphrase en contexte multiculturel et enfin la double projection paginale de ce processus d'autotraduction omniprésent, force est de constater que les « configurations de lignes noires » de part et d'autre se répondent sans s'annuler ni se répéter, différenciant l'une de l'autre à l'infini. Or la réflexion des Themerson sur la poésie sémantique progresse vers de plus en plus d'intermédialité, à mesure que leur création s'autonomise : ils écrivent en 1949 une « sonate sémantique⁶³ » avant de créer vers 1954-1960 un « opéra sémantique⁶⁴ », pour partie inspiré des *Divertissements sémantiques* en texte et en image réalisés sur leur presse privée en 1962⁶⁵, avant qu'ils ne rééditent eux-mêmes *Bayamus* en 1965, et que Stefan ne joue dans un film qui en étend le spectre en 1976⁶⁶. Comme le signale Andrzej Hejmej, l'intermédialité qui se joue ici était déjà préparée par la visualité voire la musicalité de l'entreprise de traduction sémantique⁶⁷. Elle est prolongée et amplifiée dans les *Divertissements sémantiques* par des manicules et des lettres explicitant la logique du transfert, comme dans « Un étranger » où les blocs de textes calligrammatiques sont visuellement rattachés aux images avec lesquelles ils sont conçus et cohabitent⁶⁸. L'autotraduction, l'autoédition et l'auto-illustration ne sont ainsi qu'une façon de se réadapter à chaque fois sur un nouveau support, impliquant un continuum non seulement entre les œuvres et les langues mais aussi entre les systèmes de signes. C'est pourquoi Adam Dziadek refuse de parler de « jeux intersémiotiques⁶⁹ », car dès lors :

Nous postulons d'avance que les systèmes de signe sont distincts, alors que dans les livres des Themerson, il en va avant tout de leur co-existence, leur cohabitation. Les pages de ces livres sont pour ainsi dire *performatives*, des pages d'écriture et/ou de lecture, une

sorte de drame unique de la signification dans lequel des scènes particulières se jouent simultanément⁷⁰.

- 32 C'est que, dans leur continuité même, ces systèmes de signes restent assez distincts l'un de l'autre pour se désigner mutuellement, se superposer dans le casseau qui montre le passage de l'un à l'autre et cohabiter sur la page mais pas assez pour pouvoir exister l'un sans l'autre, dans une version unilingue, pour ainsi dire.

BIBLIOGRAPHY

BASSY Alain-Marie, « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, vol. 11, n° 4, 1974, p. 297-334, DOI : <https://doi.org/10.1515/semi.1974.11.4.297> [accès restreint, consulté en janvier 2023].

CZARTORYSKA Urszula, « Visual Research. Theory and Praxis », in Urszula CZARTORYSKA (dir.), *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne / Visual Researches*, op. cit.

CZARTORYSKA Urszula (dir.), *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne / Visual Researches*, Muzeum Sztuki w Łodzi, décembre 1981 – janvier 1982, Galeria « Zachęta » w Warszawie, mars 1982, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, avril 1982, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982, URL : [https://monoskop.org/images/d/d1/Stefan i Franciszka Themerson Poszukiwania wizualne Visual Researches 1982.pdf](https://monoskop.org/images/d/d1/Stefan_i_F Franciszka_Themerson_Poszukiwania_wizualne_Visual_Researches_1982.pdf) [consulté en janvier 2023].

DAWIDEK GRYGLICKA Małgorzata, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku (Histoire du texte visuel. La Pologne après 1967)*, Cracovie, Wrocław, Korporacja Halart, Muzeum Współczesne Wrocław, 2012.

DZIADEK Adam, « Themerson i Schwitters » (« Themerson et Schwitters »), *Teksty Drugie*, n° 6, 2004, p. 85-93, URL : <http://tekstydrugie.pl/wp-content/uploads/2016/06/3e05faf4739b016146cd9c3ce9f64edb.pdf> [consulté en janvier 2023].

DZIADEK Adam, « Tekst wielowymiarowy – przypadek „Semantic Divertissements” Franciszki i Stefana Themersonów » (« Texte multidirectionnel – le cas des Divertissements sémantiques de Franciszka et Stefan Themerson »), *Przegląd Kulturoznawczy*, vol. 5, n° 1, 2009, p. 57-64.

GOMBROWICZ Witold, *Ferdydurke*, trad. G. Sédar, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3117, 1998.

GOMBROWICZ Witold, *Ferdydurke*, Cracovie, Wydawnictwo literackie, 2005 [1937].

GOMUŁCZAK Aleksandra et LEŚNIEWSKI Piotr, « Analogies and language. A study in Stefan Themerson's Semantic Poetry », *Studia metodologiczne*, n° 37, 2016, p. 223-240, URL :

<http://studiametodologiczne.amu.edu.pl/wp-content/uploads/2017/04/SM37-14.pdf> [consulté en janvier 2023].

GROMADZKA Beata, *Themersonowie dzieciom (Les Themerson pour les enfants)*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2019.

HEJMEJ Andrzej, « Estetyka intermedialności Stefana Themersona ("St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops") » (« L'esthétique de l'intermédialité chez Stefan Themerson : St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops »), *Pamiętnik Literacki*, n° 3, 2011, p. 55-76

JARRY Alfred, *Ubu Roi*, trad. B. Wright, Londres, Gaberbocchus Press, 1951.

KRASKOWSKA Ewa, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność i literatura (L'œuvre de Stefan Themerson – bilinguisme et littérature)*, Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1989.

KUBASIEWICZ Jan et STRAUSS Monica (dir.), *The Themersons and the Gaberbocchus Press: an Experiment in Publishing, 1948-1979*, New York, MJS Books & Graphics, 2000, p. 38

LEROY Maxime, *A Study of Authorial Illustration. The Magic Window*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

MARTINELLI Hélène, « Consteller l'origine. Littératures mineures, petites langues et autotraduction en Europe centrale », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG (dir.), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'ORBEM Éditions, 2019, p. 63-79.

NEZVAL Vítězslav et ŠTYRSKÝ Jindřich, *Sexuální nocturno: příběh demaskované iluze*, Prague, Edice 69, 1931.

OULIPO, *Littérature potentielle (Créations, re-créations, récréations)*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 289, 1973.

POLIT Paweł (dir.), *Themersonowie i awangarda / The Themersons and the Avant-Garde*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 22 février 2013 – 5 mai 2013, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013.

PRODEUS Adriana, *Themersonowie : szkice biograficzne (Les Themerson : esquisse biographique)*, Varsovie, Czuły Barbarzyńca Press, 2010.

PRUSZYŃSKI Artur, « O Grach intersemiotycznych w dziele Stefana Themersona » (« Sur les jeux intersémiotiques dans l'œuvre de Stefan Themerson »), in Adam Dziadek et Dariusz Rott (dir.), *Archiwum Themersonów w Polsce*, Katowice, Fundacja « Pallas Silesia », 2003.

PRUSZYŃSKI Artur, *Dobre maniery Stefana Themersona (Les bonnes manières de Stefan Themerson)*, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2004.

REICHARDT Jasia, « O Stefanie Themersonie i Raymondzie Queneau » (« Sur Stefan Themerson et Raymond Queneau »), *Literatura na świecie*, n° 8-9, 1997, p. 282-285.

RUSSELL Bertrand, *The Problems of Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2001 [1912].

RUSSELL Bertrand, « The Philosophy of Logical Atomism », *The Monist*, vol. 28, n° 4, 1918, p. 495-527.

RUSSELL Bertrand, *The Good Citizen's Alphabet and History of the World in Epitome*, Londres, Gaberbocchus Press, 1953.

RUSSELL Bertrand, *Problèmes de philosophie*, trad. F. Rivenc, Paris, Payot, 1989.

RUSSELL Bertrand, « La philosophie de l'atomisme logique », in Bertrand RUSSEL, *Écrits de logique philosophique*, trad. J.-M. Roy, Paris, PUF, 1989, p. 335-442.

RUSSELL Bertrand, *L'Alphabet du bon citoyen & Abrégé de l'histoire du monde*, trad. L. Menasché, Paris, Allia, 2011.

SADE Donatien Alphonse François marquis de, *Justine čili prokletí ctnosti*, trad. Q. Palička, ill. Toyen, Prague, Edice 69, 1932.

ŠTYRSKÝ Jindřich, *Emilie přichází ke mně ve snu*, Prague, Edice 69, 1933.

SUWALSKA-KOŁECKA Anna, « Stefan Themerson – o etykietach, dwujęzyczności i dezynfekowaniu słów » (« Stefan Themerson – sur les étiquettes, le bilinguisme et la désinfection des mots »), *Tekstualia*, vol. 46, n° 3, 2016, p. 55-62, URL : https://tekstualia.pl/files/6c999fc3/suwalska-kolecka_anna-stefan_themerson.pdf [consulté en janvier 2023].

THEMERSON Stefan, « O stole, który uciekł do lasu », *Moja Gazeta*, 13 avril 1940.

THEMERSON Stefan, *Dno nieba*, Londres, F. Mildner and Sons, 1943.

THEMERSON Stefan, « Szkice w ciemnościach », *Nowa Polska*, vol. 2, n° 11, 1943.

THEMERSON Stefan, *Croquis dans les ténèbres*, Paris, Hachette, 1944.

THEMERSON Stefan, « Bayamus », *Nowa Polska*, vol. 6, n° 2, Londres, 1946, p. 101-116, URL : http://obc.opole.pl/Content/10538/PDF/1946_t6_z2.pdf [consulté en janvier 2023].

THEMERSON Stefan, *Wooff Wooff, or Who Killed Richard Wagner?*, Londres, Gaberbocchus Press, 1951.

THEMERSON Stefan, *The Adventures of Peddy Bottom*, Londres, Gaberbocchus Press, 1954.

THEMERSON Stefan, *Kurt Schwitters in England. 1940-1948*, Londres, Gaberbocchus Press, 1958.

THEMERSON Stefan, *Semantic Divertissements*, Londres, Gaberbocchus Press, 1962.

THEMERSON Stefan, *O stole, który uciekł do lasu*, Varsovie, Nasza Księgarnia, 1963.

THEMERSON Stefan, « A well justified Postscript... Typographical Topography », *Penrose Annual*, vol. 58, 1965, p. 334-343.

THEMERSON Stefan, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, Londres, Gaberbocchus Press, 1968.

THEMERSON Stefan, *On Semantic Poetry*, Londres, Gaberbocchus Press, 1975.

THEMERSON Stefan, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry and The Life of Cardinal Pölätüo*, Boston, Exact Change, 1997.

THEMERSON Stefan, *Les Aventures de Peddy Bottom*, trad. J.-M. Mandosio, Paris, Allia, 2000.

THEMERSON Stefan, *Ouah ! Ouah ! ou Qui a tué Richard Wagner ?*, trad. J.-M. Mandosio, Paris, Allia, 2000.

THEMERSON Stefan, *Fragments from Darkness*, trad. B. Wright, ill. F. Themerson, Black River Falls, Obscure Publications, 2001.

THEMERSON Stefan, *The Few Letters from the 1950s. Selected Correspondence with Lars Gustav Hellström and Bertrand Russel*, Black River Falls, Obscure Publications, 2009.

THEMERSON Stefan, *Bayamus*, trad. G.-G. Lemaire, Paris, Allia, 2017.

THEMERSON Stefan, *Le Cardinal Pölätüo avec des notes sur ses écrits, son temps et ses contemporains*, trad. M. Bernard, Paris, Allia, 2017.

WADLEY Nicholas, « Reading Stefan Themerson », *Context*, n° 16, 20 septembre 2013, URL : <https://www.dalkeyarchive.com/2013/09/20/reading-stefan-themerson/> [consulté en janvier 2023].

NOTES

1 Maxime LEROY, *A Study of Authorial Illustration. The Magic Window*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2019, p. 19-20.

2 Par exemple pour la première traduction en tchèque de la *Justine ou les malheurs de la vertu* de Sade, qu'elle illustre en 1932, voir Donatien Alphonse François, marquis de Sade, *Justine čili prokletí ctnosti*, trad. Q. Palička, ill. Toyen, Prague, Edice 69, 1932.

3 Jindřich ŠTYRSKÝ, *Emilie přichází ke mně ve snu*, Prague, Edice 69, 1933.

4 Vítězslav NEZVAL et Jindřich ŠTYRSKÝ, *Sexuální nocturno: příběh demaskované iluze*, Prague, Edice 69, 1931.

5 On pense aussi à Leonora Carrington préfacée et illustrée par Max Ernst, par exemple.

6 Alfred JARRY, *Ubu Roi*, trad. B. Wright, Londres, Gaberbocchus Press, 1951 ; Raymond QUENEAU, *Exercices in Style*, trad. B. Wright, Londres, Gaberbocchus Press, 1958.

7 Il fait des dessins et des collages, mais réalise aussi des linogravures, conçues comme illustrations de livres pour enfants. Il grave notamment son poème illustré sur des plaques de lino qu'il imprime à la main pour *Wiersz dla dzieci a przed starzeniem się przestroga* (Poème pour enfants et mise en garde contre le vieillissement), inclus ensuite dans son recueil de poésie *Dno nieba* (Au fond du ciel), Londres, F. Mildner and Sons, 1943, qui contient essentiellement des illustrations de sa femme. C'est encore le cas pour « O stole, który uciekł do lasu » (« La table qui s'est enfuie dans les bois »), d'abord illustré par Franciszka Themerson et publié dans un journal polonais, *Moja Gazeta*, à Paris, le 13 avril 1940, puis intégré à son recueil *Dno nieba*. Entre temps, vers 1941-1943, Stefan Themerson en conçoit une version illustrée par des linogravures en couleurs de sa main avant que l'ouvrage ne soit republié avec des collages de Franciszka Themerson (Varsovie, Nasza Księgarnia, 1963). En ce qui concerne les livres pour enfants des Themerson en général, voir Beata GROMADZKA, *Themersonowie dzieciom* (Les Themerson pour les enfants), Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2019.

8 S'il écrit essentiellement de la poésie en anglais et en polonais, il publie aussi un long poème en français : Stefan THEMERSON, *Croquis dans les ténèbres*, Paris, Hachette, 1944. À noter que, écrivant ce poème à Voiron en France vers 1941, il entreprend ici aussi de faire cohabiter sa poésie avec des images auctoriales sur la même plaque de lino, comme c'est le cas pour son poème « Petit nègre écrire petit poème » dont on connaît une linogravure, reproduite dans l'édition anglaise des *Fragments from Darkness*, trad. B. Wright, ill. F. Themerson, Black River Falls, Obscure Publications, 2001. Le poème éponyme a été traduit par l'auteur sous le titre « Szkice w ciemnościach », en vue d'une parution dans *Nowa Polska*, vol. 2, n° 11, en 1943, voir Urszula CZARTORYSKA (dir.), *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne / Visual Researches*, Muzeum Sztuki w Łodzi, décembre 1981 – janvier 1982, Galeria « Zachęta » w Warszawie, mars 1982, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, avril 1982, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1982.

9 On trouve des informations contradictoires au sujet de la langue dans laquelle Stefan Themerson a écrit la première version de *Bayamus*, réputé être sa première œuvre « anglaise ». Anna Suwalska-Kołecka, par exemple, s'appuie sur l'ouvrage d'Ewa Krasnowska [sic] pour arguer du fait que l'œuvre a d'abord été publiée en anglais en 1949, avant d'être seulement plus tard traduite en polonais. Anna SUWALSKA-KOŁECKA, « Stefan Themerson – o

etykietach, dwujęzyczności i dezynfekowaniu słów » (« Stefan Themerson – sur les étiquettes, le bilinguisme et la désinfection des mots »), *Tekstualia*, vol. 46, n° 3, 2016, p. 58. Voir Ewa KRASKOWSKA, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność i literatura* (*L'œuvre de Stefan Themerson – bilinguisme et littérature*), Wrocław, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1989, p. 12. Au contraire, nous suivons ici l'éclaircissement apporté par Nicholas Wadley, qui mentionne l'édition polonaise qui lui est antérieure : « In other respects, these apparent differences of place are misleading. The early "English" novels (*Bayamus*, *Professor Mmaa*, *Cardinal Pölätüo*) were written originally in Polish, and *Bayamus* was first published in installments in *Nowa Polska*, 1946. », Nicholas WADLEY, « Reading Stefan Themerson », *Context*, n° 16, 20 septembre 2013. Voir *Nowa Polska*, vol. 5, n° 2 et 3 et vol. 6, n° 1, 2 et 3.

10 Jasia REICHARDT, « O Stefanie Themersonie i Raymondzie Queneau » (« Sur Stefan Themerson et Raymond Queneau »), *Literatura na świecie*, n° 8-9, 1997, p. 285.

11 Voir Hélène MARTINELLI, « Consteller l'origine. Littératures mineures, petites langues et autotraduction en Europe centrale », in Anna LUSHENKOVA FOSCOLO et Małgorzata SMORAĞ-GOLDBERG (dir), *Plurilinguisme et auto-traduction : langue perdue, langue « sauvée »*, Paris, Eur'Orbem Éditions, 2019, p. 63-79.

12 La « littérature définitionnelle » constitue un chapitre de Raymond Queneau dans OULIPO, *Littérature potentielle* (*Créations, re-créations, récréations*), Paris, Gallimard, coll. « Idées », n° 289, 1973.

13 « Every proposition which we can understand must be composed wholly of constituents with which we are acquainted. » Bertrand RUSSELL, *The Problems of Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 2001 [1912], p. 32 ; *Problèmes de philosophie*, trad. F. Rivenc, Paris, Payot, 1989, p. 80-81. Cette réflexion est à l'origine de « The Philosophy of Logical Atomism », *The Monist*, vol. 28, n° 4, 1918, p. 495-527, en français : « La philosophie de l'atomisme logique », in Bertrand RUSSEL, *Écrits de logique philosophique*, trad. J.-M. Roy, Paris, PUF, 1989, p. 335-442.

14 Stefan THEMERSON, *On Semantic Poetry*, Londres, Gaberbocchus Press, 1975.

15 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, trad. G.-G. Lemaire, Paris, Allia, 2017, p. 15 (« I don't quite know yet. That's why I'm going. But I imagine it ought to be something like painting by means of colours taken directly as they are

supplied by Messrs. Rowney, Messrs. Winsor & Newton, or Messrs. Lefranc. Without mixing them on the palette. It must be a kind of writing of poetry, with words skinned of every associational aureola, taken directly as they are supplied by the common dictionary. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry and The Life of Cardinal Pölätüo*, Boston, Exact Change, 1997, p. 7).

16 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 15 (« Bayamus glanced at the small device worked by a coiled spring enclosed in a flat round silver case which was attached to a band he wore round his wrist, and which served for measuring time. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 6).

17 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 9-10 (« urbanised », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 3).

18 « Linguistic investigations », Jan KUBASIEWICZ et Monica STRAUSS (dir), *The Themersons and the Gaberbocchus Press: an Experiment in Publishing, 1948-1979*, New York, MJS Books & Graphics, 2000, p. 38.

19 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 43 (« — Maybe you made love to her, said the policeman, maybe you gave her two pounds, and half-a-crown to the old witch there, maybe you went away, but it isn't a brothel. / — And what is it then? asked Bayamus. / — Just a house, said the tall pink-faced policeman. / — Well, said Bayamus, then could you tell me what a brothel is? / — Yes, said the policeman, brothel is a word used by translators for describing the French word: *bordel*, Italian: *bordello*, Spanish and Polish: *burdel*. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 29).

20 Stefan THEMERSON, *Kurt Schwitters in England. 1940-1948*, Londres, Gaberbocchus Press, 1958.

21 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 106 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 81).

22 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 45 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 106).

23 Stefan THEMERSON, *Le Cardinal Pölätüo avec des notes sur ses écrits, son temps et ses contemporains*, trad. M. Bernard, Paris, Allia, 2017 (« Dictionary of traumatic signs », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit.).

24 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 53 (« I was sure she wasn't aware how indecent the song was. The words had lost their meaning, they were nothing more for her now than some *tra la la*, than a sort of canvas to embroider the musical sounds upon; we all lose the meaning of words we use; we become quite satisfied with verbal formulae; afraid of reality, we don't use anything but stereotyped expressions, we like to eat catchwords and sleep with clichés. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 37).

25 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 55 (« I understood that the very action of discovering that real naked truth, may enrich the mind, store it with knowledge, develop its capacities, add beauty to the thoughts, and I knew now that the best way of discovering it, was to throw away the mystificatory aureolas of conventional, traditional, patriotic, artistic, moral, customary, "couleur locale" associations, to do it by replacing the words of the song with definitions expressed in emotionally neutral dictionary words, rigorously accurate, conforming closely to required standards of precision. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 38).

26 Stefan Themerson, *Bayamus*, op. cit., p. 56 (« Let it continue during an extended period / that ultimate source / that primary element / that principle / which pervades organic matter / & which enables persons engaged in the acquisition of knowledge / to transform food into energy / to grow / to adapt themselves to their environment / & propagate their kind, », Stefan Themerson, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 39).

27 Witold GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, trad. G. Sédar, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 3117, 1998, p. 230 (« łydki, łydki, łydki – Łydka », Witold GOMBROWICZ, *Ferdydurke*, Cracovie, Wydawnictwo literackie, 2005 [1937], p. 154).

28 Ses affinités avec les théories de Gottlob Frege, qui distingue dans *Über Sinn und Bedeutung* (Sens et dénotation) le « sens » et la « référence » (la « dénotation ») du mot de sa « conception associée », ont déjà été étudiées, voir par exemple Aleksandra GOMUŁCZAK et Piotr LEŚNIEWSKI, « Analogies and language. A study in Stefan Themerson's Semantic Poetry », *Studia metodologiczne*, n° 37, 2016, p. 223-240.

29 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 107 (« When I read a translation I feel the author cannot cheat me so easily. He cannot delude me with the

sonorities of his words and with all the associations each of his words carries in the original. In the translation I can see the “couleur locale” from the outside, not as one who is himself participating in it, not as one born in the same parish as the author, but as a man of the world. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 82).

30 Anna SUWALSKA-KOŁECKA, « Stefan Themerson – o etykietach, dwujęzyczności i dezynfekowaniu słów », op. cit., p. 60.

31 Nous restituons ici la teneur de la lettre que Stefan Themerson adresse à Lars Gustav Hellstrom le 19 septembre 1950 : Stefan THEMERSON, *The Few Letters from the 1950s. Selected Correspondence with Lars Gustav Hellström and Bertrand Russel*, Black River Falls, Obscure Publications, 2009, p. 18.

32 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 25 (« A baptised person engaged in the acquisition of knowledge at Warsaw University or engaged in a course of study at Warsaw Polytechnic », « It wouldn't surprise me if you were to show me ten thousand unipeds. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 15).

33 Adriana PRODEUS, *Themersonowie : szkice biograficzne* (Les Themerson : esquisse biographique), Varsovie, Czuły Barbarzyńca Press, 2010, p. 117.

34 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 62 (« That Jesus Christ was composed of approximately as many protons as Herr Goebbels. » Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 44).

35 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 32 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 20).

36 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 71 (« Just an empty space, a nothing », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 51).

37 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 72 (« Young-brother again / Son again / Hereafter I-shall / See never », « no word in it the meaning of which would change according to the reader's country, time or language. », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 52).

38 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 73 (« Each of the S.P. words should have one and only one meaning [...]. They should be well defined. They should be washed clean of all those diverse aureolas which depend on the condition of the market. The word: war, for instance, carries with it different associations for different people. Thus, it is good for a political

speech, but in a poem I would prefer to find instead a more exact definition, for instance, that in my dictionary: *The open conflict between nations, or active international hostility carried on by force of arms* », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 52).

39 Stefan THEMERSON, *Ouah ! Ouah ! ou Qui a tué Richard Wagner ?*, trad. J.-M. Mandosio, Paris, Allia, 2000 (Stefan THEMERSON, *Wooff Wooff, or Who Killed Richard Wagner?*, Londres, Gaberbocchus Press, 1951). On trouve encore un personnage du nom de Metapherein, soit « transférer », dans Stefan THEMERSON, *Les Aventures de Peddy Bottom*, trad. J.-M. Mandosio, Paris, Allia, 2000, p. 30 (Stefan THEMERSON, *The Adventures of Peddy Bottom*, Londres, Gaberbocchus Press, 1954).

40 Jan KUBASIEWICZ, *The Themersons and the Gaberbocchus Press*, op. cit., p. 22.

41 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 77 (« In short: How to print five, ten, fifteen words in place of one, and so they would hold together as one entity? Well, yes, but Typographical Topography of a printed page is two-dimensional, is it not? you scan it not only from the left to the right but also from top to bottom. Therefore, if I have a number of words that form one entity, a bouquet of names by which a rose may be called, why shouldn't I write them as I would write the notes of a musical chord: one under another, instead of one after another? Internal Vertical Justification is the answer to our problem: How to set semantic poetry Translations. I.V.J. for S.P.T. Yes, I know, printers will not like it. But "learning hath gained most by those books by which printers have lost." », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 55). La citation est de Thomas Fuller et en l'occurrence Themerson saura convaincre le typographe Anthony Froshaug de la pertinence de ses réflexions. Sur le rôle des Themerson dans les évolutions de la visualité du texte et comme précurseurs de l'art conceptuel, voir Małgorzata DAWIDEK GRYGLICKA, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku (Histoire du texte visuel. La Pologne après 1967)*, Cracovie, Wrocław, Korporacja Halart, Muzeum Współczesne Wrocław, 2012.

42 Stefan THEMERSON, « A well justified Postscript... Typographical Topography », *Penrose Annual*, vol. 58, 1965, p. 334-343.

43 Stefan THEMERSON, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, Londres, Gaberbocchus Press, 1968.

- 44 Ewa KRASKOWSKA, *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność i literatura*, op. cit., p. 112-113.
- 45 Stefan THEMERSON, *Bayamus*, op. cit., p. 84 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 61).
- 46 Voir notamment les chapitres 10 et 11 (11a, 11b, 11c, 11d dans la version polonaise) de l'exemplaire numérisé (par la Kujawsko-Pomorska Biblioteka Cyfrowa) de *Nowa Polska* : Stefan THEMERSON, « Bayamus », *Nowa Polska*, vol. 6, n° 2, Londres, 1946, p. 101-116, p. 109 pour les étoiles.
- 47 Stefan THEMERSON, *Le Cardinal Pölätüo*, op. cit., p. 30, 31 et 33 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 121 et 123).
- 48 Urszula CZARTORYSKA, « Visual Research. Theory and Praxis », in Urszula CZARTORYSKA (dir.), *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne / Visual Researches*, op. cit.
- 49 Alain-Marie BASSY, « Du texte à l'illustration : pour une sémiologie des étapes », *Semiotica*, vol. 11, n° 4, 1974, p. 301.
- 50 Par exemple, en C : « Chrétiens – contraire aux Évangiles », l'image donnant à voir un massacre aérien et des corps en morceaux et en L : « Liberté – le droit d'obéir à la police », avec une illustration représentant un agent de police laissant la statue de la liberté traverser sur les clous : Bertrand RUSSELL, *L'Alphabet du bon citoyen & Abrégé de l'histoire du monde*, trad. L. Menasché, Paris, Allia, 2011 (« Christian – Contrary to the Gospels » et « Liberty – the right to obey the police », Bertrand RUSSELL, *The Good Citizen's Alphabet and History of the World in Epitome*, Londres, Gaberbocchus Press, 1953).
- 51 Jan KUBASIEWICZ et Monica STRAUSS (dir), *The Themersons and the Gaberbocchus Press*, op. cit., p. 26-27.
- 52 Stefan THEMERSON *Bayamus*, op. cit., p. 61 (« We had to take the longer way because the bridge was tired », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 44).
- 53 « 4 configurations of black lines representing 4 persons below the average height / moving forward (►) / in order to counterpoise / 1 configuration of black lines representing 1 person above the average height / looking backward (◄) », Franciszka et Stefan THEMERSON, « Past and future », in Franciszka et Stefan THEMERSON, *Semantic Divertissements*, Londres, Gaberbocchus Press, 1962, p. 2.

- 54 Voir les dessins accessibles en ligne sur Polona, issus des archives Themerson : [https://polona.pl/search/?filters=public:1,creator:%22Themerson, Stefan \(1910--1988\)%22](https://polona.pl/search/?filters=public:1,creator:%22Themerson, Stefan (1910--1988)%22).
- 55 Stefan THEMERSON *Bayamus*, op. cit., p. 9 (« Still life with a black shoe », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 3 [cette édition ne contient pas d'illustrations]).
- 56 Stefan THEMERSON *Bayamus*, op. cit., p. 22-23 (« Third leg », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 12).
- 57 Stefan THEMERSON *Bayamus*, op. cit., p. 33 (« Roller Skate », Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 20).
- 58 Stefan THEMERSON *Bayamus*, op. cit., p. 114-115 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 80).
- 59 Stefan THEMERSON *Bayamus*, op. cit., p. 90-92 (Stefan THEMERSON, *Bayamus and the Theatre of Semantic Poetry*, op. cit., p. 68-69).
- 60 « Vicious circles », « our semantic translation is more the same thing as his original than his original itself », Lettre à Lars Gustav Hellstrom du 19 septembre 1950, Stefan THEMERSON, *The Few Letters from the 1950s*, op. cit., p. 11-13. Sauf mention contraire, nous traduisons.
- 61 Adam DZIADEK, « Tekst wielowymiarowy – przypadek „Semantic Divertissements” Franciszki i Stefana Themersonów » (« Texte multidirectionnel – le cas des “Divertissements sémantiques” de Franciszka et Stefan Themerson »), *Przegląd Kulturoznawczy*, vol. 5, n° 1, 2009, p. 57-64.
- 62 « At the beginning “dictionary method” gives the same fascination as was given by some mechanical devices, photo camera, lithographic stone, etc. However, once this stage is over, it becomes a true poetic medium. It builds new (and sometimes complicated) poetic pictures », Stefan THEMERSON, *The Few Letters from the 1950s*, op. cit., p. 15.
- 63 Originellement une lettre adressée à Bertrand Russell la *Semantic sonata* de 1949, ainsi intitulée en hommage à l'*Ursonate* de Schwitters (1923-1932) a ensuite été publiée dans *Factor T*, Londres, Gaberbocchus Press, 1956.
- 64 Stefan THEMERSON, *St. Francis and The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops. An Opera in 2 Acts*, Amsterdam, Londres, De Harmonie, Gaberbocchus Press, 1972.
- 65 On retrouve notamment le personnage de « St. Francis », voir Stefan THEMERSON, *Semantic Divertissements*, op. cit., p. 9.

66 Eric VAN ZUYLEN, *Stephan Themerson and Language*, 46 min., Pays bas, 1976. La poésie sémantique y est décrite comme « une méthode pour révéler la vérité cachée des propositions » (« a method to reveal the unseen truth about a proposition »), qui n'est pas si loin d'une généalogie critique de type foucaldien.

67 Andrzej HEJMEJ, « Estetyka intermedialności Stefana Themersona ("St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops") » (« L'esthétique de l'intermédialité chez Stefan Themerson : *St. Francis & The Wolf of Gubbio or Brother Francis' Lamb Chops* »), *Pamiętnik Literacki*, n° 3, 2011, p. 55-76.

68 Franciszka et Stefan THEMERSON, « A Stranger », in Franciszka et Stefan THEMERSON, *Semantic Divertissements*, op. cit., p. 5. Des images des premiers tapuscrits sont accessible dans : Paweł POLIT (dir.), *Themersonowie i awangarda / The Themersons and the Avant-Garde*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 22 février 2013 – 5 mai 2013, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2013, p. 174-181.

69 Pour une interprétation intersémiotique de l'œuvre des Themerson, voir Artur PRUSZYŃSKI, « O Grach intersemiotycznych w dziele Stefana Themersona » (« Sur les jeux intersémiotiques dans l'œuvre de Stefan Themerson »), in Adam DZIADEK et Dariusz ROTT (dir.), *Archiwum Themersonów w Polsce*, Katowice, Fundacja « Pallas Silesia », 2003, p. 33-74. Voir aussi Artur PRUSZYŃSKI, *Dobre maniery Stefana Themersona (Les bonnes manières de Stefan Themerson)*, Gdańsk, Słowo/Obraz Terytoria, 2004.

70 Adam DZIADEK, « Themerson i Schwitters », *Teksty Drugie*, n° 6, 2004, p. 91 (« Mówiąc „gry intersemiotyczne”, z góry zakłada się odrębność systemów znaczenia, a w książkach Themersona idzie przede wszystkim o ich koegzystencję, współistnienie. Stronice tych książek są, by tak rzec, *pages performatives*, stronicami pisania i/lub czytania, swoistym dramatem znaczenia, w którym poszczególne sceny rozgrywają się simultanicznie. »).

AUTHOR

Hélène Martinelli

Hélène Martinelli est maîtresse de conférences en littératures comparées à l'ENS de Lyon depuis septembre 2015. Elle a soutenu en 2014 une thèse de doctorat en littérature comparée, intitulée *Pratique, imaginaire et poétique de l'auto-illustration en Europe centrale (1909-1939) : Alfred Kubin, Josef Váchal et Bruno Schulz* et préparée sous la direction de Fridrun Rinner (Aix-Marseille) et de Xavier

Galmiche (Paris-Sorbonne). Ses recherches portent sur les littératures européennes et centre-européennes des xix^e et xx^e siècles et traitent essentiellement de l'histoire du livre, de l'illustration et des rapports entre le texte et l'image. En 2020, elle a co-dirigé un numéro collectif de la revue *COnTEXTES* sur les *Logiques de la commande (xx^e-xxi^e siècles)* : <https://journals.openedition.org/contextes/9531>.

IDREF : <https://www.idref.fr/189047437>

Filippo Tommaso Marinetti, du translinguisme « italo-français » à l'autotraduction

Une histoire génétique de *Poupées électriques* à *Fantocci elettrici*

Martina Bolici

DOI : 10.35562/marge.584

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Au cours de notre contribution, nous traiterons dans un premier temps de l'écrivain et acteur culturel Filippo Tommaso Marinetti et de son *habitus* bilingue, en nous appuyant sur une approche translinguistique et transculturelle qui tient compte de plusieurs modèles théoriques. À partir de ces remarques, nous poursuivrons notre propos par une étude critique et traductologique d'une section du corpus marinettien comprenant les différentes étapes textuelles et dramaturgiques qui, de *Poupées électriques* de 1909, nous amènent à *Fantocci elettrici* de 1925. Nous procéderons plus particulièrement à la création d'un dossier génétique, composite et pourtant cohérent, comprenant cet ensemble de textes, susceptible d'illustrer et de clarifier la démarche de « réécriture traduisante » propre à cet auteur.

Italiano

Il nostro contributo tratterà in un primo momento dello scrittore e attore culturale Filippo Tommaso Marinetti e del suo *habitus* bilingue, avvalendosi di un approccio translinguistico e transculturale che tiene conto di modelli teorici molteplici. A partire da queste considerazioni, continueremo il discorso proponendo uno studio critico e traduttologico condotto su una sezione del corpus marinettiano che ingloba differenti tappe testuali e drammaturgiche le quali evolvono da *Poupées électriques* del 1909 a *Fantocci elettrici* del 1925. Più nel dettaglio, ci dedicheremo alla costruzione di un dossier genetico, composito e coerente, che comprenda la totalità di questi testi, al fine di illustrare e chiarire il processo di « réécriture traduisante » proprio di questo autore.

English

The avant-garde artist Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) represents an important figure of the bicultural Franco-Italian literary scene, who gave bilingualism a fundamental role in his entire production (evolving from Symbolism in direction of Futurism). The research is primarily concerned with the critical and methodological literary field and is based on the intellectual practices of the bilingual writer. After establishing this reference basis, the research will be pursued with the “Franco-Italian” corpus with the goal of a critical and genetic reconstruction starting from the pre-futurist drama in three acts *Poupées électriques* (1909) to *Fantocci Elettrici* (1925).

INDEX

Mots-clés

Futurisme, Marinetti (Filippo Tommaso), translinguisme littéraire, autotraduction, génétique

Keywords

futurism, Marinetti (Filippo Tommaso), literary translingualism, self-translation, genetic criticism

Parole chiave

futurismo, Marinetti (Filippo Tommaso), translinguismo letterario, autotraduzione letteraria, genetica

OUTLINE

Le polysystème auctorial et la taxinomie translingue
Reconstitution de l'histoire génétique de *Poupées électriques*

TEXT

- 1 La visée de notre discours consiste d'abord en la réflexion sur l'expérience duelle de Filippo Tommaso Marinetti en tant qu'écrivain « bicéphale » italien et français. À cette fin, il nous faut avant tout cerner sa particularité de poète bilingue et déraciné au carrefour de deux, voire trois, réalités nationales (en effet, nous ne saurons négliger le pays de son enfance, l'Égypte). Dans le cadre d'une telle démarche, nous visons à dépasser le lieu commun marinettien, qui

tend à identifier l'auteur avec le premier mouvement d'avant-garde de l'époque moderne, le futurisme¹, en tâchant, de cette manière, de l'affranchir de tropismes critiques avérés².

Le polysystème auctorial et la taxinomie translingue

- 2 Notre réflexion part de l'épithète de « poète italo-français », ou bien « franco-italien » au sens large, qui a été souvent utilisée pour décrire le profil littéraire de Marinetti, et qui constitue d'ailleurs un point d'accroche privilégié pour relier la figure de l'auteur à l'horizon critique des études transculturelles.
- 3 La première référence à cette mention apparaît en 1908, dans la biographie de Marinetti écrite par Tullio Pantèo, corédacteur de la revue internationale symboliste *Poesia*, fondée et dirigée par l'écrivain lui-même entre 1905 et 1909.

F.T. Marinetti, égyptien de naissance, français d'origine, italien d'adoption. [...] Le poète F.T. Marinetti est italien pour sa versatilité, français pour son habilité de causeur, turc pour le tabac et le café qu'il consomme³.

L'aspect biographique qui sous-tend l'expérience poétique marinettienne est ici mis en avant : née d'une famille italienne à Alexandrie en 1876, Marinetti entre à l'âge de huit ans dans la « classe des petits » du collège Saint-François-Xavier, l'école des pères jésuites français de la ville égyptienne. Après avoir obtenu son baccalauréat à Paris en 1894, le poète rejoint l'Italie et s'installe à Milan avec son père au n° 2 de la Via Senato ; il parviendra ensuite à être diplômé en droit à l'université de Gênes en 1899, même si, à la suite notamment d'une fréquentation assidue des principaux salons parisiens et milanais, il se consacrera bientôt à sa carrière d'écrivain⁴.

- 4 Dans ce même sillage s'inscrit un deuxième portrait de Marinetti, rédigé par le critique et écrivain Gian Pietro Lucini en 1908 :

Sur lui, il y a une légende qui court et que l'on pourrait résumer en trois mots : *Poète italo-français* : à cause de cette étiquette, ceux qui ne le comprennent pas s'abstiennent de l'étudier, parce qu'ils le

jugent doublement déraciné. [...] Son esprit et son intellect sont les nôtres ; il a choisi de s'exprimer en français, car cela lui paraît le moyen le plus convenable et de plus longue portée, car il en connaît mieux le mécanisme et il le possède à la perfection comme un instrument qui résonne sans effort, à la fois robuste, direct, déterminé⁵.

Cette définition, reprise également dans d'autres sources⁶, semble bien synthétiser l'aventure créative marinettienne, caractérisée par deux phases ainsi distinguées par la critique⁷ : une toute première production symboliste-préfuturiste d'expression française (1897-1909) et une deuxième plus proprement futuriste qui s'appuie sur une réappropriation progressive du moyen expressif italien (1909-1920). D'ailleurs, la pratique bilingue de l'auteur paraît axée sur une corrélation entre instances poétiques et vecteur linguistique ; à cela s'ajoute l'entreprise traductive et autotraductive des œuvres de la première période, entamée par Marinetti – et par son secrétaire personnel Decio Cinti – à partir de 1909. Cette dernière implique notamment une réécriture de nature esthétique-idéologique d'une partie de sa production, qui vise à moduler le germe symboliste-passéiste par une relecture futuriste actualisante – tout en adaptant les textes au système culturel de la langue cible⁸ – comme l'illustrera mieux le dossier génétique que nous avons constitué.

- 5 Marinetti est un écrivain qui habite l'entre-deux-langues, c'est pourquoi nous estimons que son expérience peut être analysée à l'aune de la taxinomie translingue théorisée par Steven Kellman en 2000. Kellman définit les deux catégories d'écrivains suivantes : les « ambilangues » (« ambilinguals ») pour identifier ces auteurs dont le corpus montre une coexistence des langues employées ; les « translingues monolingues » (« monolingual translinguals ») pour désigner ces écrivains qui ont adopté une langue d'écriture autre que leur langue première⁹. Toutefois, l'application du modèle de Kellman au cas de Marinetti n'est pas dépourvue d'apories : lorsque nous considérons les œuvres marinettiennes à la lumière des deux phases esthétiques et linguistiques évoquées ci-dessus, nous pourrions reconnaître une « conversion » effective de l'écrivain à l'italien comme langue d'expression principale à partir de 1909, date de publication du « Manifeste du futurisme », tant en matière de création artistique proprement dite que sur le plan d'un emploi – par

le biais de traductions et de réécritures – du corpus symboliste-préfuturiste¹⁰. Dans cette perspective, la posture de notre cas d'étude devrait plutôt relever, du moins en partie, de la deuxième catégorie reconnue par Kellman, ce qui nous obligerait cependant à passer sous silence un épisode fondamental de la gestation créative marinettienne : la rédaction des poèmes intimes écrits par Marinetti pour sa femme Benedetta Cappa – collectés dans le recueil posthume *Poesie a Beny* – qui sont entièrement écrits en langue française entre 1920 et 1938¹¹. Dans cette même lignée, nous signalons également les « F.T. Marinetti Papers » conservés à la Beinecke Library de l'université de Yale, où figurent entre autres des manuscrits inédits rédigés en français qui datent d'après 1909 (et qui constituent une partie importante de notre dossier génétique, dont il sera question plus bas). Ces constats nous montrent que, en dépit de l'apparence, l'adoption d'une écriture en italien n'a fait de Marinetti ni un écrivain monolingue ni un « exilé du langage »¹². La persistance du français dans le parcours créatif post-*Manifeste* nous amène *de facto* à une palinodie : pour revenir à la théorisation de Kellman, Marinetti s'inscrirait parmi les « ambilingues », en reniant, de surcroît, à plusieurs reprises le mythe de sa propre « conversion ». En effet, dans la mesure où « le cas des translingues monolingues implique la limitation et l'illusion d'une liberté linguistique », puisque « même ceux qui arrivent à sortir de leur langue maternelle sont limités dans la poursuite de ses étapes¹³ » – comme nous l'observons dans le processus de récupération tardive et partielle de l'italien chez Marinetti – la notion de « langue maternelle » se révèle *a fortiori* mise à mal si nous la rapportons à la constellation des coordonnées biographiques et des tendances esthétiques à l'intérieur du polysystème auctorial marinettien¹⁴. Plus en détail, celui-ci est susceptible d'inclure à la fois : l'Égypte de sa naissance, de son enfance¹⁵, de sa sensibilité et de son imaginaire¹⁶ ; la France de sa formation, de sa langue littéraire et intime ; l'Italie de sa mère¹⁷, de sa patrie retrouvée, de son « génie » futuriste¹⁸. En considérant en premier lieu la problématique linguistique, comme le remarque Casanova (1999) :

C'est à partir de leur façon d'inventer leur propre liberté, c'est-à-dire de perpétuer ou de transformer, ou de refuser, ou d'augmenter, ou de renier, ou d'oublier, ou de trahir leur héritage littéraire (et

linguistique) national qu'on pourra comprendre tout le trajet des écrivains et leur projet littéraire même, la direction, la trajectoire qu'ils emprunteront pour devenir ce qu'ils sont. [...] L'écrivain entretient avec sa langue littéraire (qui n'est pas toujours sa langue maternelle ni sa langue nationale) des relations infiniment singulières et intimes¹⁹.

Et même en excluant l'Égypte de cet éventail babélique (en effet, après l'inauguration du canal de Suez en 1869, Alexandrie devient une ville internationale, habitée de plus en plus par des Européens²⁰), nous serions amenés à accorder au français de Marinetti le statut de « langue littéraire maternelle » et à son italien celui de « langue littéraire d'adoption » ou « langue nationale », vu le rapport dialectique entretenu par l'auteur avec celle qu'il considère comme sa « patria lontana ».

- 6 En revanche, quant à la « maternité linguistique » de l'auteur, nous en appelons à la notion de « bilinguisme d'éducation », par le biais duquel un écrivain apprend une langue seconde depuis son enfance : d'ailleurs, dans ce cas particulier, le concept de langue maternelle est remis en cause. En ces termes, nous remarquons la cohabitation de deux systèmes linguistico-culturels (et de trois imaginaires nationaux) à l'intérieur du prisme subjectif/cognitif de Marinetti, qui se manifestent toujours dans un rapport de force animé par une asymétrie découlant de la collision des deux systèmes. Ce « zoppicante bilinguismo » évoqué par Lista dans son étude²¹, qui paraît évident au sein même de la recherche stylistique de l'auteur, témoigne bien d'une interférence qui aboutit à une « langue plurielle »²², dans laquelle toute composante linguistique est marquée par l'ascendance des autres.
- 7 À ce propos, nous évoquons l'image suggestive du « pas de deux » – introduite par George Steiner pour définir l'inflexion du style beckettien²³ – de l'italien et du français, qui semble bien illustrer le phénomène protéiforme du bilinguisme marinettien, tout en préfigurant la matrice binaire et bipolaire du cosmos auctorial, de sa sensibilité, de son idéal esthétique ainsi que de son expression artistique. Notre étude vise ainsi à jeter les bases pour une future analyse de l'œuvre de Marinetti qui prenne en compte de manière organique le corpus franco-italien : à partir de cette approche, il sera

possible d'observer les manifestations d'une telle interférence linguistico-esthétique.

- 8 À cette fin, il nous sera également utile d'envisager une approche sociolinguistique de la question de la « langue littéraire maternelle » de l'écrivain, étayée par un axiome fondamental : « Le choix de la langue n'est pas un acte innocent²⁴. » En effet, Marinetti, au moment du lancement du « Manifeste », s'avère parfaitement conscient du fait que le choix d'écrire en français le texte fondateur du futurisme lui assurera une diffusion à plus grande échelle²⁵ ; c'est pourquoi, après la parution du manifeste de fondation dans *Le Figaro* le 20 février 1909, il continuera jusqu'en 1924 à adapter, à traduire et à diffuser ses programmes futuristes en français, afin de favoriser une diffusion au niveau international de ses conquêtes artistiques²⁶. En effet, comme Meazzi le précise dans son essai de 2010 :

[e]n 1913, et notamment après la rédaction du crucial « Manifeste de l'Antitradition futuriste », la France est désormais acquise à la cause futuriste, du moins pour Marinetti. Dorénavant, il ne faudra plus coloniser la France autrement que par les manifestes, tous traduits systématiquement en français ;

en revanche,

pour les autres ouvrages, les traductions se font plus rares (alors que toutes les œuvres de Marinetti jusque-là sont en deux langues), d'autant que les principaux représentants du monde des avant-gardes lisent l'italien, parfois l'écrivent et le parlent : *Pittura scultura futurista* de Boccioni, qui paraîtra en 1914, ne sera au demeurant jamais traduit en français²⁷.

- 9 Marinetti, tout en étant conscient du « coefficient multiplicateur de valeur » objectif du français sur le « marché linguistique »²⁸ international – applicable à la période allant de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle²⁹ – fait preuve par la suite d'une volonté programmatique de rallier son mouvement d'avant-garde sous le drapeau national italien, en s'engageant avec ardeur dans une guerre contre le passéisme et la lourde monumentalité de sa patrie, et en préconisant la renaissance des lettres italiennes³⁰. Toutefois, son expérience artistique, qui semble évoluer à compter de cette époque

« dans une même direction, futuriste et italienne³¹ », connaîtra plus tard une récupération du français comme langue intime, en particulier pour l'écriture de brouillons et de poèmes³².

- 10 Ce qui représente un contrepoids endogène à cette instance est le fait que son « errance », qui en réalité ne dépend que partiellement des conjonctures artistico-littéraires que nous avons évoquées ci-dessus, correspond à une « quête identitaire » sollicitée par l'« expérience de déracinement » et par son « existence entre les pays et les langues »³³.
- 11 À cet égard, il nous paraît utile d'évoquer la définition d'« écrivain atopique » – issue de la taxinomie proposée par D'Alfonso (2017)³⁴ – dont le vécu biographique et esthétique s'inscrit dans un « non-lieu ». C'est notamment le cas de « l'écrivain qui dévie la situation maîtresse de la langue sur un territoire, l'écrivain du déracinement, l'écrivain de l'écart, l'individu en crise vis-à-vis de son contexte social ». Il s'agit, autrement dit, de l'écrivain allophone dont « le succès d'aujourd'hui ne peut provenir que de la promotion de la nation, du refus à l'ouverture. Face à cette évidence le rêve atopique est une chimère³⁵. » Considérer le cas de Marinetti à l'aune de cette typologie se révèle particulièrement intéressant, car cela nous permet de concilier deux aspects : d'une part, la quête/conquête de la patrie italienne entamée par l'auteur à partir de 1909, et d'autre part l'ambivalence qui résulte des différentes composantes identitaires qui l'habitent. Dans ce cadre pluriel, l'exil s'avère, dès lors, un élément structurant de la poétique de ces écrivains dont l'expérience artistique s'étale au-delà des frontières nationales. En définitive, ceci nous permet de considérer Marinetti comme un écrivain déraciné – tant de sa terre de naissance (l'Égypte) que de sa langue et culture littéraire première (le français) – qui décide de se réinventer dans une nouvelle posture à dominante italienne, dans laquelle il semble ne pas être parfaitement à l'aise, enfermé dans un état de « unhousedness »³⁶ : telle est la condition de l'écrivain « pas complètement domicilié dans la langue dans laquelle il décide, ou il est forcé, d'écrire³⁷. » Par ailleurs, cette thèse s'avère d'autant plus confirmée par le propos de Bragato qui, dans son étude des *Taccuini*, signale à plusieurs reprises le recours au français de la part de l'auteur dans le cadre d'écrits privés et de brouillons créatifs dont la langue de rédaction finale sera l'italien³⁸.

- 12 Ce qui nous semble particulièrement précieux aux fins de l'analyse critique que nous abordons sous l'angle de la phénoménologie translingue, c'est l'emploi d'un dispositif de catégorisation inclusif : en effet, la vocation principale de cette approche transculturelle est la diversification des cas prototypiques ainsi que la mise en valeur de tout particularisme. Chaque singularité devient ainsi un prétexte pour développer de nouvelles perspectives d'analyse et de modélisation conduites sur une taxinomie enrichie à l'aide d'une démarche empirique.

Reconstitution de l'histoire génétique de Poupées électriques

- 13 Pour faire suite aux données théoriques mises en évidence ci-dessus, nous procédons à l'analyse d'un échantillon des œuvres de Marinetti dans la deuxième partie de notre contribution. Tout en essayant de situer les concrétions textuelles sous le signe d'une reconstruction critico-génétique, nous souhaitons montrer un exemple concret et significatif de la démarche créative/récréative déployée par notre écrivain translingue.
- 14 En poursuivant par un assemblage de la mosaïque auctoriale, qui se configure plus globalement comme une « subjectivité multilingue »³⁹ – ainsi théorisée par la critique pour la différencier du modèle du « locuteur natif monolingue » qui relève des études postcoloniales –, nous arrivons à considérer l'activité traductive en tant que « fonction du translinguisme⁴⁰ » : il s'agit notamment de présupposer cet *habitus* en tant qu'extension des programmes translingues eux-mêmes⁴¹.
- 15 Dans ce contexte, bien que cette *praxis* soit partie intégrante de la *ratio studiorum* de Marinetti depuis les débuts de sa carrière littéraire⁴² – ainsi s'avère-t-elle un témoignage précieux de sa tâche de passeur culturel entre France et Italie –, nous nous limiterons à cette occasion à observer ce que nous considérons comme le vrai « laboratoire créatif » de l'écrivain translingue : l'activité autotraductive, conçue comme une entreprise modulatrice des formes et des contenus. Dans ces conditions, l'auteur met en place un travail visant à « offrir un au-delà à son œuvre dans une

autre langue⁴³ », ce qui constitue par ailleurs un élément préalable à l'établissement de notre dossier génétique.

- 16 En effet, l'ensemble composite des matériaux dramaturgiques qui apparaissent dans notre dossier résulte essentiellement d'un travail de reconstruction génétique visant à montrer le mouvement centripète de la métamorphose créative et linguistique qui, à partir du drame en trois actes *Poupées électriques* de 1909, s'achève avec *Fantocci elettrici* de 1925.
- 17 Par conséquent, ce que nous avons défini comme « corpus organique franco-italien » se caractérise par un foisonnement d'écrits et d'événements scéniques qui comprend diachroniquement :
- 18 I. *Poupées électriques, drame en trois actes*, Paris, Sansot, 1909 : il s'agit de la pièce originale, écrite en français entre 1905 et 1907. Cet ouvrage se place à mi-chemin entre le genre du théâtre bourgeois classique et le préfuturisme marionnettiste qui, sans changer de moyen expressif par rapport à la première phase symboliste, anticipe des instances poétiques plus proprement futuristes.
- 19 En voici un résumé de l'intrigue : dans le premier acte, nous assistons à l'histoire de deux couples, les époux Mary et John Wilson, ingénieur, et les amants Juliette Duvernay et Paul de Rozières, qui sont cousins. Apparemment, Paul – une incarnation de Don Juan – berce d'illusions Juliette tout en courtisant ouvertement Mary : cela engendre la folie de Juliette qui se suicide en se jetant de la terrasse du Kursaal après le départ de son amant pour l'Extrême-Orient. Au deuxième acte, le rideau se lève sur une scène d'amour conjugal entre Mary et John qui se servent de fantoches électriques, une invention de l'ingénieur Wilson, pour alimenter leur désir sexuel. À cet épisode suit la défenestration des robots qui ont perdu désormais leur rôle dans le jeu du double : plus particulièrement ils ont été remplacés par les spectres des deux autres personnages de ce quatuor (nous découvrirons plus tard qu'en réalité John est secrètement amoureux de Juliette et que Mary est sensible aux avances de Paul). Le troisième acte voit le retour de Paul de Rozières de l'Orient, un événement qui trouble irrémédiablement l'équilibre du couple d'époux : Mary commet un adultère et se suicide avec un revolver⁴⁴.

- 20 II. *La donna è mobile*, traduction et adaptation théâtrale en italien du drame en trois actes, créé le 14 janvier 1909 au théâtre Alfieri de Turin, dont le scénario est inédit et apparemment perdu⁴⁵. Toutefois, cette mise en scène en italien précède aussi bien la publication de *Poupées électriques* (mai [1^{re} éd.], juillet [2^e éd.], septembre [3^e éd.] 1909), que le lancement du « Manifeste du futurisme » (20 février 1909). Elle témoigne également de la stratégie propagandiste de Marinetti, qui, à la veille de la fondation de son mouvement d'avant-garde, préconise un spectacle éclatant et scandaleux qu'il reconnaît *a posteriori* comme l'antécédent mythologique de son projet esthétique ainsi que des célèbres « soirées futuristes »⁴⁶.
- 21 III. *Elettricità*, qui correspond à la traduction-adaptation en italien du deuxième acte de *Poupées électriques*, et qui est portée en tournée nationale en Italie au cours de la saison 1913-1914⁴⁷. Nous signalons également que, à l'occasion de la mise en scène du 16 janvier 1914 au théâtre dal Verme de Milan, la pièce change son titre en *Elettricità sessuale*, en anticipant ainsi le titre de sa publication en 1920.
- 22 IV. *Elettricità sessuale, sintesi drammatica*, Milan, Edizioni Facchi, 1920. Il s'agit du deuxième texte édité de notre corpus, qui se présente comme la traduction italienne remaniée du deuxième acte du drame original ; *Elettricità sessuale* figure comme pièce liminaire à la deuxième anthologie du *Teatro Futurista Sintetico*⁴⁸.
- 23 V. *Trisintesi Bianca e Rosso*, mise en scène le 4 avril 1923 au théâtre Indipendenti de Rome. L'œuvre apparaît pour la première fois dans l'édition du théâtre de Marinetti réalisée par Calendoli⁴⁹. Cette version de la pièce se profile comme la dernière étape du processus de synthèse du drame original, dont la trame ne conserve guère plus qu'une vague ressemblance avec le texte de 1909. En effet il s'agit d'une trilogie de synthèses dans laquelle deux couples d'amants s'engagent dans un dialogue médiumnique entre eux. Le dénouement est ouvert à toute interprétation, en raison d'une volonté auctorielle explicite de refus de tout symbolisme précis⁵⁰.
- 24 VI. *Fantocci elettrici*, titre choisi pour la mise en scène du 28 mai 1925 au théâtre Indipendenti de Rome. À celle-ci fait suite le troisième texte édité (dans l'ordre chronologique) de notre corpus, qui apparaît

sous le même titre dans la revue *Teatro* (année 4, n° 1, janvier 1926, p. 14-18).

- 25 Ce dossier est complété par une deuxième série de sources indirectes qui sont particulièrement significatives aux fins de l'étude génétique des différentes concrétions de l'œuvre originale.
- 26 I. Un article paru dans le quotidien *Le Temps* du 26 mars 1922, qui précise : « Pendant la saison 1918-1919 les théâtres continuèrent. On affichait l'*Electra*, de Strauss ; *Les Poupées électriques*, de Marinetti [...] ». Ce témoignage nous informe du fait qu'au moins une représentation du drame en français était prévue ou a eu lieu en France entre 1918 et 1919.
- 27 II. Les « F.T. Marinetti Papers » de la Beinecke Library de l'université de Yale. Sur la base de l'analyse du fond menée par Daly (2009)⁵¹, parmi les documents présents nous signalons quatre pièces extrêmement importantes. Il s'agit de trois brouillons en français de *Elettricità* : le premier qui s'intitule *Électricité : scène dramatique futuriste*, et qui consiste en le deuxième acte imprimé de *Poupées électriques* de 1909, *cum glossa*, subit des modifications qui seront accueillies dans le texte de *Elettricità sessuale* publié en 1920 [Folder 1288] ; le deuxième, qui prend le titre de *Électricité : synthèse futuriste*, est un manuscrit en français qui réitère la modification des noms des personnages figurant dans *Électricité : scène dramatique futuriste* (ajout du patronyme du protagoniste, Marinetti) [Folder 1289] ; un troisième brouillon, qui porte également le titre *Électricité*, se caractérise par une autre adaptation de l'identité des personnages, qui deviennent Richard et Marie Franck [Folder 1291]. D'après ce que Daly nous apprend, à cette série doit s'ajouter également la traduction en italien du premier et du troisième acte de *Poupées électriques* de 1909, manuscrite, complétée par une copie imprimée d'*Elettricità sessuale* avec des corrections autographes (où le patronyme change cette fois de Marinetti à Marchi) [Folder 1292].
- 28 Pour favoriser la lisibilité du dossier génétique, nous résumons sous forme de tableau (en annexe) cette constellation textuelle, dans la tentative de faire émerger les divergences structurelles issues du corpus franco-italien répertorié préalablement, par le biais d'une démarche génétique à la fois avant-textuelle, textuelle et

paratextuelle. La collecte des données tient donc compte des textes édités, mais également des articles de presse de l'époque qui se révèlent fondamentaux dans le but de retracer la fortune scénique de la pièce. À ces éléments s'ajoute le précieux éventail documentaire des « F.T. Marinetti Papers » illustré par Daly (2009).

- 29 Cela dit, nous tenons à remarquer que la pièce en langue française reste encore aujourd'hui méconnue au sein de la production marinetienne⁵², alors que, comme nous pouvons le constater grâce aux éléments décrits ci-dessus, l'importance que l'auteur lui accorde dans la longue durée est non négligeable. En effet, le texte de *Poupées électriques* a été remanié dans ses grandes lignes à plusieurs reprises par Marinetti, afin de l'insérer progressivement dans son projet de « Théâtre Synthétique » qui se veut « sans technique, dynamique, simultané, autonome, alogique, irréel⁵³ ». Par conséquent, ce qui émerge de la métamorphose de l'œuvre est d'abord une simplification de la structure (en passant de trois actes à l'acte unique, pour parvenir à la synthèse proprement dite), ainsi qu'une suppression des leitmotifs narratifs du théâtre du XIX^e siècle (la vie et le décor bourgeois, le sentimentalisme, l'adultère, l'intrigue amoureuse), qui témoignent bien d'une volonté de la part de Marinetti, et plus en général du mouvement futuriste, d'opérer une rupture presque définitive avec les traditions littéraires précédentes. Ensuite nous pouvons observer une série d'intégrations textuelles qui aboutissent à une apologie du Futurisme, comme c'est le cas dans *Elettricità sessuale* : « L'amour est futuriste. Il trompe, il tue les lents, les vieux, les peureux, les assis⁵⁴ [...] » Enfin, dans cette filiation nous constatons également la persistance de l'artifice typique des dramaturges futuristes d'insérer sur la scène des objets insolites, avec le but d'impressionner et de choquer leur public : l'expédient des fantoches électriques – strictement lié à la thématique érotique – est introduit dans cet esprit, originellement dans *Poupées électriques* de 1909, mais plus particulièrement dans *Elettricità sessuale* et *Fantocci elettrici*.
- 30 La nature polygénique du drame évolue donc en trois macro-temps : le premier consiste en la réduction de la pièce en acte unique, à savoir la réécriture et l'autotraduction/adaptation du deuxième acte de *Poupées électriques* qui devient *Elettricità sessuale*. À ce propos nous ne saurions négliger le fait que ce processus de

modulation des formes et du contenu entretient un dialogue très étroit avec les différentes étapes de théorisation du théâtre futuriste, notamment avec le *Manifesto dei Drammaturghi futuristi* (11 janvier 1911), le *Teatro di Varietà* (29 septembre 1913) et le *Teatro Futurista Sintetico* (11 janvier-18 février 1915)⁵⁵. Un deuxième temps fort dans le processus de recréation consiste en l'achèvement de la synthèse de 1923, intitulée *Trisintesi Bianca e Rosso*, qui semble conserver seulement quelques motifs clés du drame original en trois actes et qui se présente sous une forme dramaturgique complètement renouvelée par rapport aux versions précédentes. En effet le texte, extrêmement court, se compose de trois synthèses à thème amoureux, qui sont axées sur le motif du double (l'individu et son âme), ainsi que sur la recherche chimérique du bonheur ; de plus, si on le compare avec *Poupées électriques* de 1909, nous repérons la réhabilitation de l'expédient du suicide comme dénouement du récit. Le troisième moment se caractérise par un revirement créatif qui ramène l'auteur à la première étape du parcours, avec *Fantocci elettrici*, une œuvre qui, sauf pour le titre, présente la même forme et le même contenu qu'*Elettricità sessuale*. Avec celle-ci nous assistons à l'achèvement du processus de transformation du drame par le biais d'une reprise fidèle du titre original, ainsi qu'au retour à une écriture dramaturgique de plus grande ampleur. Par ailleurs, ce dernier phénomène s'inscrit dans une tendance esthétique propre à la troisième phase du théâtre futuriste (après celles du préfuturisme et du synthétisme extrême), dont *Prigionieri* et *Fantocci elettrici* représentent probablement les exemples les plus accomplis⁵⁶.

- 31 Le projet de réécriture de la pièce de 1909 couvre un arc temporel assez long, même si, en définitive, il semble atteindre son apogée au moment du passage de la forme en trois actes à l'acte unique. Toutefois, contrairement à d'autres versions italiennes des œuvres de Marinetti, dans le texte imprimé de *Elettricità sessuale* de 1920 ne figure pas le nom de Decio Cinti – son collaborateur et secrétaire personnel souvent chargé de la traduction de sa production française vers l'italien⁵⁷. Cela pourrait s'expliquer par la volonté explicite, de la part du poète, de passer sous silence le précédent avatar du drame futuriste pour lui assurer un « au-delà » indépendant ; bien que cette option soit plausible, nous avançons une deuxième hypothèse. Parmi les documents qui figurent dans les « F.T. Marinetti Papers », Daly

repère, comme nous l'avons annoncé plus haut, un manuscrit autographe du premier et du troisième acte de *Poupées électriques* en italien avec l'interfoliation d'une copie imprimée de *Elettricità sessuale* à la place du deuxième acte [Folder 1292]. Il nous semble plausible qu'il puisse s'agir de la traduction intégrale du drame en italien réalisée par Marinetti lui-même, dont le deuxième acte manuscrit a pu être remplacé par celui imprimé datant de 1920.

- 32 Malgré le fait que, en l'état actuel de notre recherche, cette hypothèse soit destinée à ne rester qu'une supposition, faute d'une consultation directe du fonds d'archives de Yale – qui pourrait être complétée davantage par une quête menée sur les « F.T. Marinetti and Benedetta Cappa Marinetti papers (1902-1965) » du Getty Research Institute de Los Angeles – tous les éléments recueillis nous amènent à croire que, à la lumière du dossier génétique, qui se compose aussi des manuscrits en français du drame original, Marinetti aurait mis en œuvre un projet de « réécriture traduisante⁵⁸ », à l'égard de cette pièce qu'il affectionnait tout particulièrement.

*

- 33 Compte tenu de ce qui ressort de la transformation morphologique de la pièce, et qui s'avère être un processus d'« auto-traduction (re)créatrice⁵⁹ », ce que nous observons d'une manière générale est une stratégie claire d'adaptation structurelle des différentes réécritures en fonction du contexte linguistico-culturel du texte d'arrivée. Cette démarche aboutit plus particulièrement à une opération de métamorphose qui touche les lieux de l'action (dans le passage de la Côte d'Azur à Rapallo), ainsi que les noms des personnages, et que nous reconduisons essentiellement à une pratique circonscrite « d'autotraduction naturalisante⁶⁰ ». À ce propos nous tenons à souligner que le patronyme, qui change de « Wilson » à « Marinetti », nous renvoie décidément à l'image du kaléidoscope auctorial⁶¹. En effet, l'auteur prête sciemment son nom à l'onomastique littéraire de la pièce futuriste antérieure à l'avènement du théâtre synthétique, dans la tentative de conjuguer sa posture littéraire et son art avec l'expérimentation d'une nouvelle sensibilité qui culminera en la théorisation de « L'homme multiplié et le règne de la Machine » (1911). À cela s'ajoute ce goût pour le jeu de

rôle qui semble témoigner du bipolarisme esthétique-identitaire de Marinetti : par ailleurs, au fil de sa carrière littéraire le poète a souvent recours à des pseudonymes tels que « Hesperus » (italien), « M.T. », « T.M. », « Filippo Achille Emilio » pour signer ses propres créations. Dans ces conditions le « pseudonyme » pourrait représenter plus en général « la possibilité d'être l'un et l'autre, d'échapper à l'aut-aut, de conquérir le vel-vel⁶² », en se révélant en cela un procédé assimilable à une pratique artistique plurielle.

- 34 Plus généralement, la composition de notre dossier nous semble témoigner d'une tentative d'accomplissement de l'« œuvre totale⁶³ ». En ces termes, nous tenons par ailleurs à soulever un point crucial pour notre étude :

[une] traduction *explicite* ce qui n'était tout au plus que latent dans le texte original, soulignant ainsi qu'à l'entrecroisement des langues se superpose l'entrecroisement des textes, et que les versions de l'œuvre dans l'une et l'autre langue sont susceptibles de s'éclairer mutuellement lorsqu'on les confronte⁶⁴.

- 35 Dans cette perspective, le dossier génétique révèle avant tout une évolution programmatique des mentions de genre dramatique – du « drame en trois actes » à la « *sintesi futurista* » – qui témoigne d'un profond bouleversement de la poétique et des contenus de l'œuvre. Cela s'explique partiellement à travers le développement et le recours systématique aux *topos* futuristes reconnaissables *in nuce* dans l'œuvre originale (la dédicace à l'ingénieur Wilbur Wright, le progrès scientifique, la machine, l'électricité atmosphérique, la parodie du sentimentalisme, l'expérimentation de l'*eros* futuriste) ; également, nous reconnaissons, aux actes I et III, une tendance à la suppression de portions textuelles « passéistes », qui ont été jugées, en tant que telles, superflues.
- 36 Pour conclure, en raison du principe de complémentarité des différentes déclinaisons qui dérivent de la toute première version littéraire du drame, nous parvenons à considérer le dossier génétique comme une œuvre-système qui, d'une part, met en lumière l'« échelle chromatique » du texte, et qui, d'autre part, capture l'« errance » translingue de l'écriture de son auteur, Filippo Tommaso Marinetti.

- 37 En croisant une approche transculturelle à l'écrivain et une démarche génétique appliquée à l'œuvre, nous avons essayé d'en mettre en avant la composante « bilingue » de celle-ci, en la considérant « non pas un épiphénomène de l'écriture, mais au contraire un élément essentiel de sa genèse »⁶⁵.

BIBLIOGRAPHY

- AGNESE Gino, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990.
- AGOSTINI-OUAFI Viviana, « Réception et traduction dans les échanges culturels contemporains entre la France et l'Italie », in Mariella COLIN, Marie-José TRAMUTA et Viviana AGOSTINI-OUAFI (dir.), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français : narratio, traduction, réception. Actes du colloque de Caen, 11-13 mai 1995*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 73-95.
- Anonyme, sans titre, *Monsignor Perrelli*, année 12, n° 31, mars 1909, p. 6.
- Anonyme, « Le Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.
- ANTONUCCI Giovanni, *Cronache del Teatro Futurista*, Rome, Abete, 1975.
- AUSONI Alain, « Singulariser l'écriture translingue : une catégorie littéraire et ses usages », in *Francophonie translingue*, numéro thématique d'*Interfrancophonies*, n° 9, 2018, p. 45-55, URL : http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-9/5_IF9_2018_AUSONI.pdf [consulté en janvier 2023]
- BERGHAUS Günter, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [1998].
- BERTA E.A., sans titre, *Gazzetta del Popolo*, 16 janvier 1909.
- BERTINI Simona, *Marinetti e le "eroiche serate"*, Novare, Interlinea, coll. « Biblioteca del Centro novarese di studi letterari », n° 28, 2002.
- BOLICI Martina, « Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da *Poupées électriques* a *Elettricità sessuale* », in Jacopo GALAVOTI, Sara GIOVINE et Giacomo MORBIATO (dir.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padoue, Padova University Press, 2021, p. 67-85.
- BORGESE Giuseppe Antonio, « Gli allegri poeti di Milano », in Giuseppe Antonio BORGESE, *La Vita e il Libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea. Seconda serie con un Epilogo*, vol. 2, Turin, Fratelli Bocca, 1911, p. 127-136, URL : <https://www.garganoverde.it/brani/la-vita-e-il-libro/gli-allegri-poeti-di-milano.html> [consulté en janvier 2023].

BRAGATO Stefano, *Futurismo in nota. Studio sui taccuini di Marinetti*, Florence, Franco Cesati Editore, 2018.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CASANOVA Pascale, *La langue dominante. Traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015.

CESCUTTI Tania, « F.T. Marinetti auto-traducteur ou la quête d'une langue d'exil », in Franca BRUERA et Barbara MEAZZI (dir.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 435-443.

DALY Selenia, « From Symbolism to Futurism : *Poupées électriques et Eletticità* », *Rivista di studi italiani*, année 27, n° 1, 2009, p. 46-59, URL : <http://hdl.handle.net/10197/4307> [consulté en janvier 2023].

DELBART Anne-Rosine, *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, Pulim, 2005.

D'ALFONSO Antonio, « L'écrivain atopique », *Cosmo*, n° 11, *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités littéraires*, dir. F. BRUERA, 2017, p. 35-40, DOI : <https://doi.org/10.13135/2281-6658/2242> [consulté en janvier 2023].

DEPAULIS-DALEMBERT Maria Pia, « F.T. Marinetti : la réécriture de l'imaginaire symboliste et futuriste entre le français et l'italien », *Chroniques italiennes web*, vol. 12, n° 4, 2007, p. 1-30, URL : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web12/DePaulis12.pdf> [consulté en janvier 2023].

GRUTMAN Rainer et VAN BOLDEREN Trish, « Self-translation », in Sandra BERMAN et Catherine PORTER (dir.), *A Companion to Translation Studies*, Malden, Oxford, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 323-332.

JANNINI Pasquale Aniel, « Note e documenti sulla fortuna del Futurismo in Francia », in Pasquale Aniel JANNINI (dir.), *La fortuna del Futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979, p. 9-16.

JOUANNY Robert, *Singularités francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, DOI : <https://doi.org/10.3917/puf.jouan.2000.01> [accès restreint, consulté en janvier 2023].

KELLMAN Steven, *The Translingual Imagination*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 2000.

LANSON Gustave, *Anthologie des poètes nouveaux*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913.

LISTA Giovanni, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

LISTA Giovanni, F.T. Marinetti. *L'anarchiste du futurisme*, Paris, Séguier, coll. « Biographie », 1995.

LISTA Giovanni, « Poeta simbolista. Il complesso di Swinburne », in Claudia SALARIS (dir.), F.T. Marinetti. *Arte-vita*, Rome, Fahrenheit 451, 2000, p. 87-107.

LUCINI Gian Pietro, « F.T. Marinetti », in Luciana MARTINELLI (dir.), *Scritti critici*, Bari, De Donato, 1971, p. 219-226.

MARCIANTI TRIPODI Giovanni Battista, *Il senso occulto nella « Conquista delle Stelle » di F.T. Marinetti*, Naples, Edizione propria, 1933.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Poupées électriques. Drame en trois actes avec une préface sur le futurisme*, Paris, Sansot et Cie, 1909.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, Paris, Sansot et Cie, 1911.

MARINETTI Filippo Tommaso, sans titre, *Il Resto del Carlino*, 20 janvier 1914.

MARINETTI Filippo Tommaso, SETTIMELLI Emilio et CORRA Bruno, *Le Théâtre Futuriste Synthétique*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1919.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1919.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Elettricità sessuale*, Milan, Facchi, 1960 [1920].

MARINETTI Filippo Tommaso, *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1924.

MARINETTI Filippo Tommaso, « Fantocci elettrici », *Teatro*, vol. 4, n° 1, janvier 1926.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Scatole d'amore in conserva*, Rome, Edizioni d'Arte Fauno, 1927.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Il fascino dell'Egitto*, Milan, Mondadori, 1933.

MARINETTI Filippo Tommaso, *Teatro*, éd. G. Calendoli, 3 vol., Rome, Bianco, 1960.

MARINETTI Filippo Tommaso, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1969.

MEAZZI Barbara, *Le Futurisme entre l'Italie et la France (1909-1919)*, Chambéry, Publications de l'université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », n° 13, 2010.

MILIZIA Umberto, sans titre, *Don Marzio*, 19-20 septembre 1909.

OLRAC, « Il capitombolo della Donna è mobile un gesto poco felice di Marinetti », *Il Proscenio*, vol. 28, no 3, 21 janvier 1909, p. 2.

OUSTINOFF Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001.

PALAZZESCHI Aldo, « Prefazione », in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1968.

PANTÈO Tullio, *Il poeta Marinetti*, Milan, Società editoriale milanese, 1908.

PORRA Véronique, *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes, 1946-2000*, Hildesheim, Zurich, New York, Olms,

2011.

PROCIDA Saverio, sans titre, *Il Giorno*, 6 novembre 1913.

SINOPOLI Franca, « The Transnational-based Approach to Literature. Idealized Canon and Monocultural Identity in Italy », *Studi comparatistici*, année 10, vol. 20, no 2, juillet-décembre 2017, p. 293-308.

STEINER George, *Extraterritorial: papers on literature and the language revolution*, Londres, Faber & Faber, 1972.

VIOLANTE PICON Isabelle, « Vie et mort exemplaires de Stefan Cloud », in François LIVI (dir.), *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, p. 121-136.

LE WATTMAN, « Nos Échos », *L'Intransigeant*, 25 janvier 1909.

APPENDIX

Annexe

Typologie textuelle / Données / Références bibliographiques	Titre et langue	Genre / Étiquette générique auctorielle	Année / Date de composition / Représentation	Division en actes
Scénarios manuscrits [Folder 1292 – actes I-III (?)] ^a / indications pour la mise en scène	La donna è mobile (italien)	Drame	14 janvier 1909 (Théâtre Alfieri de Turin)	Trois actes (deux actes représentés)
Texte édité (Paris, Sansot)	<i>Poupées électriques</i> (français)	« Drame en trois actes »	mai [1 ^{re} éd.], juillet [2 ^e éd.], septembre [3 ^e éd.] 1909 ; mise en scène (1918-1919 en France)	Trois actes
Texte imprimé (<i>Poupées électrique</i>) <i>cum glossa</i> [Folder 1288]	<i>Électricité</i> (I) (français)	« Scène dramatique futuriste »	1909-1913	Acte II (<i>Poupées électriques</i>)

Manuscrit [Folder 1289]	Électricité (II) (français)	« Synthèse futuriste »	1909-1913	Acte unique (acte II - <i>Poupées électriques</i>)	inconnu
Indications pour la mise en scène	<i>Elettricità</i> (italien)	« Sintesi futurista » ^e	1913-1914 (Palerme, Messine, Catane, Catan- zaro, Pise, Novare, Gênes, Turin, Milan, Bologne)	Acte unique, deux scènes ^f	Rapallo villa élé
Texte édité (Milan, Facchi Editore)	<i>Elettricità sessuale</i> (italien)	« Sintesi futurista »	1920	Acte unique, trois scènes	Villa Monbon à 200 m du Kurs
Texte édité (Calendoli 1960)/ Indica- tions pour la mise en scène	<i>Bianca e Rosso</i> (français)	« Trisintesi »	28 mai 1923, Théâtre Indi- pendenti de Rome	Trois synthèses	(I) Fond un banc Fond az canapé (III) For noir, ur
Texte édité (<i>Teatro</i> , janvier 1926) / Indications pour la mise en scène	<i>Fantocci elettrici</i> (italien)	« Sintesi drammatica »	28 mai 1925, Théâtre Indi- pendenti de Rome	Acte unique, trois scènes	Villa Monbon à 200 m du Kurs
Manuscrit [Folder 1291]	Électricité (français)	Inconnu	Post 1925 (?)	inconnu	inconnu
Texte imprimé <i>cum glossa</i> [Folder 1292, remplace l'acte II]	<i>Elettricità sessuale</i> (1920) (italien)	« Sintesi futurista »	Post 1925 (?)	Acte unique	Villa Monbon à 200 m du Kurs

a. « F.T. Marinetti Papers », General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université de Yale, Bo
vaut également pour les « folders » qui suivent.

b. Giovanni ANTONUCCI, « La donna è mobile », in Giovanni ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, Rome, Abete, 197

c. E.A. BERTA, sans titre, *Gazzetta del Popolo*, 16 janvier 1909.

d. OLRAC, « Il capitombolo della Donna è mobile un gesto poco felice di Marinetti », *Il Proscenio*, vol. 28, no 3, 21 jan

e. Saverio PROCIDA, sans titre, *Il Giornio*, 6 novembre 1913.

f. Filippo Tommaso MARINETTI, « Elettricità », *Il Resto del Carlino*, 20 janvier 1914.

g. *Ibid.*

NOTES

1 Voir Pasquale Aniel JANNINI, « Note e documenti sulla fortuna del Futurismo in Francia », in Pasquale Aniel JANNINI (dir.), *La fortuna del Futurismo in Francia*, Rome, Bulzoni, 1979.

2 En effet la critique moderne a toujours réservé à Marinetti des opinions défavorables, tant à cause des rapports personnels entretenus par l'auteur avec Benito Mussolini et de la filiation supposée de son mouvement, le futurisme, avec le fascisme – deux sujets complexes qui font l'objet de débats critiques encore aujourd'hui – qu'en raison de son statut d'écrivain d'avant-garde et d'auteur bilingue et cosmopolite (voir ci-dessous, n. 6). Par ailleurs, la marginalité et l'écriture allophone sont deux critères fondamentaux pour estimer certains écrivains à leur juste valeur : « Le recours à la géographie, comme mode de détermination de l'identité littéraire, méconnaît un phénomène, statistiquement négligeable, et amène la critique littéraire à ignorer ou à assimiler ces inclassables qui, pour des raisons diverses, tantôt familiales, politiques, morales, psychologiques, culturelles ou simplement fortuites, ont réellement choisi de proposer une œuvre littéraire d'expression totalement ou partiellement française. » Robert JOUANNY, *Singularités francophones*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 6. Et aussi : « Il arrive que l'on accorde un traitement particulier à ceux que nous appelons écrivains translingues ou bien écrivains migrants, dans le cas où ils sont reconnus en tant qu'"auteurs". Cela dépend notamment de l'appartenance ou de la non-appartenance au domaine littéraire national de référence. » (« The so-called translingual writers or migrant writers receive a different treatment when it comes to being acknowledged as "authors", that is, when it comes to belonging or not belonging to the national literary field. ») Franca SINOPOLI, « The Transnational-based Approach to Literature. Idealized Canon and Monocultural Identity in Italy », *Studi comparatistici*, année 10, vol. 20, n° 2, juillet-décembre 2017, p. 295. Sauf indication contraire, les traductions sont les miennes.

3 « F.T. Marinetti, egiziano di nascita, francese d'origine, italiano d'adozione. [...] [I]l poeta F. T. Marinetti è italiano per versatilità, francese come *causeur*, turco pel tabacco e pel caffè che consuma [...]. » Tullio PANTÈO, *Il poeta Marinetti*, Milan, Società editoriale milanese, 1908, p. 213.

4 « Mon début dans les milieux littéraires fut l'avènement éclatant d'un nouveau poète, aussi jeune que grand : salles de rédaction ouvertes, éditeurs, revues pleines d'éloges. » (« La mia entrata negli ambienti letterari fu l'avvento clamoroso di un giovane nuovo grande poeta : redazioni aperte, editori, riviste piene d'ossequi. ») Filippo Tommaso MARINETTI, *Scatole d'amore in conserva*, Rome, Edizioni d'Arte Fauno, 1927, p. 13-14.

5 « Su di lui corre una leggenda che si riassume in tre parole: "Poeta italo-francese": con questa etichetta, coloro che non sanno comprenderlo, schivano di studiarlo, perché lo fanno *déraciné* due volte. [...] Ma egli è nostro di spirito e di intendimento; ha scelto di esprimersi in francese, perché gli sembra mezzo più acconcio e di più lunga portata, perché ne sa meglio il meccanismo e lo possiede perfettamente come strumento che gli risuona senza fatica e con distinzione robusto, schietto, determinato. » Gian Pietro LUCINI, « F.T. Marinetti », in Luciana MARTINELLI (dir.), *Scritti critici*, Bari, De Donato, 1971 , p. 219-220.

6 « F.T. Marinetti est un jeune garçon italien qui vit à Milan et écrit en français. En tant qu'écrivain, il est deux fois *déraciné* : *déraciné* en tant qu'italien qui écrit en français, *déraciné* en tant qu'écrivain français qui vit à Milan. » (« F.T. Marinetti è un giovane italiano il quale vive a Milano e scrive in francese. È dunque, come scrittore, due volte *déraciné* : *déraciné* in quanto è italiano e scrive in francese, *déraciné* in quanto scrive in francese e vive a Milano. ») Tullio PANTÈO, *op. cit.*, p. 186.

« On a publié, et beaucoup commenté, une Ode à la bouillabaisse signée F.T. Marinetti, et pourtant ce poème truculent n'est pas de l'apocalyptique poète italo-français. » LE WATTMAN, « Nos Échos », *L'Intransigeant*, 25 janvier 1909.

« M. Marinetti, le jeune poète italien et français, au talent remarquable et fougueux, que de retentissantes manifestations ont fait connaître, dans tous les pays latins, suivi d'une pléiade d'enthousiastes disciples, vient de fonder l'École du *Futurisme* dont les théories dépassent en hardiesse toutes celles des écoles antérieures ou contemporaines. » Anonyme, « Le Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

« L'œuvre de Mallarmé ainsi que celle de Maeterlinck ont impressionné nos intellectuels ; notamment, parmi ceux-ci, il y a cette catégorie que moi j'appellerais des poètes franco-italiens, qui voit en Marinetti son maître précurseur. » (« L'opera del Mallarmé e del Maeterlin[c]k ha impressionato i nostri intellettuali e specialmente tra questi una classe che io chiamerei dei franco-italio-poetanti, la quale riconosce il signor Marinetti come *maestro*

e donno. » Umberto MILIZIA, sans titre, *Don Marzio*, 19-20 septembre 1909.
« À cette époque-là, on se moquait de lui affectueusement en l'appelant le poète franco-italien ; puisque Marinetti, né d'une famille italienne en Égypte, en hésitant entre l'italien et l'arabe, il avait choisi le français pour ne faire de tort à personne. » (« Allora lo chiamavano per affettuoso dileggio il poeta franco-italiano; poiché, nato da parenti italiani in Egitto, il Marinetti, incerto fra l'italiano e l'arabo, s'era deciso, non volendo far torto a nessuno, per il francese. ») Giuseppe Antonio BORGESE, « Gli allegri poeti di Milano », in Giuseppe Antonio BORGESE, *La Vita e il Libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanea. Seconda serie con un Epilogo*, vol. 2, Turin, Fratelli Bocca, 1911, p. 127.

« Poète franco-italien, né à Alexandrie d'Égypte le 24 décembre 1879, de famille italienne, fit ses études dans un collège français d'Alexandrie où il fonda, à l'âge de quinze ans, le journal littéraire *Le Papyrus*. » Gustave LANSON, *Anthologie des poètes nouveaux*, Paris, Eugène Figuière et Cie, 1913, p. 175.

« C'est entre la France et l'Italie que son nom se consacrerait, puisqu'il appartient à deux patries ! » (« [I]l suo nome di poeta sarebbe consacrato, tra la Francia e l'Italia, alle cui due patrie appartiene ! ») Gian Battista MARCIANTI TRIPODI, *Il senso occulto nella « Conquista delle Stelle » di F.T. Marinetti*, Naples, Edizione propria, 1933, p. 80-81.

7 Voir Maria Pia DEPAULIS-DALEMBERT, « F.T. Marinetti : la réécriture de l'imaginaire symboliste et futuriste entre le français et l'italien », *Chroniques italiennes web*, vol. 12, n° 4, 2007, p. 2.

8 Sur la *praxis* traductive de F.T. Marinetti nous nous permettons de renvoyer à : Martina BOLICI, « Il Marinetti bilingue: esercizio poetico tra scrittura e traduzione. Da *Poupées électriques* a *Elettricità sessuale* », in Jacopo GALAVOTI, Sara GIOVINE et Giacomo MORBIATO (dir.), *I gesti del mestiere. Traduzione e autotraduzione tra Italia e Francia dal XIX al XXI secolo*, Padoue, Padova University Press, 2021, p. 67-85.

9 Voir Steven KELLMAN, *The Translingual Imagination*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 2000, p. 12.

10 La notion de « convertis à la langue italienne » s'inspire du concept de « convertis à la langue française » que nous retrouvons dans l'ouvrage de Véronique PORRA, *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes, 1946-2000*, Hildesheim, Zurich, New York, Olms, 2011, p. 15 : « Le choix de l'expression en langue française s'accompagne en effet dans la plupart des cas d'une adhésion au

moins proclamée aux composantes quasi culturelles de l'imaginaire de la langue française et de son corollaire : une récupération de ces littératures par les instances de consécration dans la lignée d'un fonctionnalisme politique et idéologique. »

11 À présent nous disposons de deux éditions de l'ouvrage. La première, qui date de 1970, est publiée après la découverte du journal intime, parue chez Einaudi, et contient le texte original pourvu d'une traduction « de service » en italien. Une nouvelle édition paraît en 2018 chez Diana, dans une version bilingue (texte original accompagné d'une traduction littéraire en italien réalisée par Lorenzo Fiorito).

12 Dans le sens de « couper une seconde fois le cordon ombilical » avec la langue et la culture littéraire d'appartenance primaire de l'auteur.

Voir Anne-Rosine DELBART, *Les exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs* (1919-2000), Limoges, Pulim, 2005, p. 17.

13 Steven KELLMAN, *op. cit.*, p. 13.

14 « [L]a théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar et de l'école de Tel-Aviv fait une large place à la littérature traduite. Selon ces traductologues, on ne peut comprendre l'évolution d'un polysystème littéraire national sans tenir compte du rôle fondamental que jouent, dans cette évolution, l'importation d'œuvres étrangères et leur assimilation linguistique et culturelle. » Viviana AGOSTINI-OUAFI, « Réception et traduction dans les échanges culturels contemporains entre la France et l'Italie », in Mariella COLIN, Marie-José TRAMUTA et Viviana AGOSTINI-OUAFI (dir.), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français : narratio, traduction, réception. Actes du colloque de Caen, 11-13 mai 1995*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1996, p. 73-74. À titre de comparaison, nous rapportons cette dynamique au moteur créatif auctorial qui, en se constituant sur deux, voire trois formations littéraires, devient un polysystème.

15 « Toi, l'Italien ou plutôt l'Égyptien ; tu me plais beaucoup et tu es un type chic ! » Gino AGNESE, *Marinetti. Una vita esplosiva*, Milan, Camunia, 1990, p. 14 et 16.

16 Voir Filippo Tommaso MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1969, p. 201-334 ; Filippo Tommaso MARINETTI, « Cacce arabe », in Filippo Tommaso MARINETTI *Scatole d'amore in conserva*, *op. cit.*, p. 55-65 ; Filippo Tommaso MARINETTI, *Il fascino dell'Egitto*, Milan, Mondadori, 1933.

17 « Ma mère, qui était toute une poésie délicatissime et musicale de tendresse et de larmes d'affection, était milanaise. Tout en étant né à Alexandrie d'Égypte, je me sens lié à la forêt de cheminées de Milan et à son vieux Dôme. » (« Mia madre, che fu tutta una poesia delicatissima e musicale di tenerezza e lagrime affettuose, era milanese. Pur essendo nato ad Alessandria d'Egitto, io mi sento legato alla foresta di camini di Milano e al suo vecchio Duomo. ») Filippo Tommaso MARINETTI, *Scatole d'amore in conserva*, op. cit., p. 9.

18 « C'est en Italie que nous lançons ce manifeste de violence culbutante et incendiaire, par lequel nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*, parce que nous voulons délivrer l'Italie de sa gangrène de professeurs, d'archéologues, de cicérones et d'antiquaires. / L'Italie a été trop longtemps le grand marché des brocanteurs. Nous voulons la débarrasser des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières. » Filippo Tommaso MARINETTI, « Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

19 Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 65.

20 À titre d'exemple, nous suggérons de se reporter à l'extrait biographique dans Filippo Tommaso MARINETTI, *La grande Milano tradizionale e futurista. Una sensibilità italiana nata in Egitto*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1969, p. 203.

21 Voir Giovanni LISTA, « Poeta simbolista. Il complesso di Swinburne », in Claudia SALARIS (dir.), *F.T. Marinetti. Arte-vita*, Rome, Fahrenheit 451, 2000, p. 97.

22 Voir Maria Pia DEPAULIS-DALEMBERT, op. cit., p. 10

23 Voir George STEINER, *Extraterritorial: papers on literature and the language revolution*, Londres, Faber & Faber, 1972, p. 18.

24 Steven KELLMAN, op. cit., p. 44.

25 « [Ê]tre traduit – devenir bilingue et/ou “biscripteur” – dans l'une des deux langues centrales ou, mieux, dans la langue mondiale, c'est devenir légitime. » Pascale CASANOVA, *La langue dominante. Traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015, p. 19. Notamment nous considérons comme langue mondiale celle qui est « réputée hiérarchiquement supérieure aux autres, [et qui] est aussi censée être la plus moderne, la plus en avance sur la ligne fictive de la temporalité. Est “moderne” ce qui domine. » Ibid., p. 112.

- 26 À ce propos voir entre autres, Filippo Tommaso MARINETTI, *Le Futurisme*, Paris, Sansot et Cie, 1911 ; Filippo Tommaso MARINETTI, « Le Futurisme avant, pendant et après la guerre » (voir Giovanni LISTA, *Futurisme, manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 372) ; Filippo Tommaso MARINETTI, *Les Mots en liberté futuristes*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1919 ; Filippo Tommaso MARINETTI, *Le futurisme mondial. Manifeste à Paris*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1924.
- 27 Barbara MEAZZI, *Le Futurisme entre l'Italie et la France (1909-1919)*, Chambéry, Publications de l'université de Savoie, coll. « Écriture et représentation », n° 13, 2010.
- 28 Voir Pascale CASANOVA, *La langue dominante*, op. cit., p. 105.
- 29 Et applicable également à la période précédente : « C'est dans ce contexte [...] qu'il faut comprendre la discussion qui s'ouvrit dans la première moitié du XIX^e siècle autour de la traduction qui, elle aussi, participait évidemment du même enjeu : du fait de sa position centrale, le français était alors la langue de la traduction en Europe. [...] Mais les Français pratiquaient encore largement à l'époque, en matière de traduction, l'"infidélité" sous la forme instituée des "belles infidèles". » Pascale CASANOVA, *La langue dominante*, op. cit., p. 114).
- 30 « Bien que réinstallé depuis des années à Milan, Marinetti était resté attaché au français à cause de sa résonnance internationale et de sa fonction de langue d'échange avec l'intelligentsia parisienne. En 1912, après les affirmations des peintres futuristes qui revendiquaient la primauté du futurisme sur l'avant-garde française quant aux révolutions esthétiques, Marinetti intègre davantage son italianité et attribue à son idiome maternel un rôle expressif majeur dans l'affirmation d'une littérature et d'une identité nationales. » Maria Pia DEPAULIS-DALEMBERT, op. cit., p. 25.
- 31 *Id.*
- 32 Voir n. 12.
- 33 Voir Tania CESCUTTI, « F.T. Marinetti auto-traducteur ou la quête d'une langue d'exil », in Franca BRUERA et Barbara MEAZZI (dir.), *Plurilinguisme et avant-gardes*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 437.
- 34 Voir Antonio D'ALFONSO, « L'écrivain atopique », *Cosmo*, n° 11, *Écrivains en transit. Translinguisme littéraire et identités littéraires*, dir. F. BRUERA (dir.), 2017, p. 35-40.
- 35 *Ibid.*, p. 40.

36 George STEINER, *Extraterritorial*, op. cit., p. VIII. Voir aussi : « Quand dans le printemps de 1909 nous nous sommes liés d'amitié, Marinetti écrivait en français, il hésitait encore dans la langue italienne et ne nous parlions que de littérature et de poésie [...]. » (« Quando nella primavera del 1909 stringemmo la nostra amicizia, Marinetti scriveva in francese, non si sentiva ancora sicuro della lingua italiana e si parlava esclusivamente del mondo letterario e di poesia [...]. » Aldo PALAZZESCHI, « Prefazione », in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teoria e invenzione futurista*, éd. L. De Maria, Milan, Mondadori, 1968, p. X.

37 George STEINER, *Extraterritorial*, op. cit., p. 16.

38 « D'après les *Taccuini*, l'utilisation du français est une chose rare, se déployant seulement sur quelques lignes : Marinetti l'emploie à sa manière, à l'occasion des instances plus proprement littéraires et pourtant dissociées de sa chronique autobiographique [...]. Lorsqu'il fait face à des instances plus ambitieuses, Marinetti semble demander de l'aide à son ancien idiome, celui de ses pères symbolistes dans lequel il se sentait peut-être plus confortable. Par ailleurs, ce n'est qu'à partir du *Zang Tumb Tumb*, publié en 1914 que Marinetti commença à écrire directement en italien ; pourtant, il n'abandonnera jamais vraiment sa langue juvénile, vu que dans les années 1920 et 1930 il l'adoptera comme un instrument d'intimité expressive à l'occasion des poèmes rédigés pour sa femme. » (« Si è visto come nei taccuini emerge a volte il francese, sebbene sporadicamente e solo per poche righe: Marinetti ne fa uso proprio e solo in occasione di passi specificatamente letterari e slegati dalla cronaca autobiografica [...]. Quando si ritrovi alle prese con passi più impegnativi, sembra insomma che Marinetti chiedi aiuto alla sua vecchia lingua quella dei suoi padri simbolisti, con la quale, forse, si sentiva più a suo agio. Marinetti d'altronde cominciò a comporre direttamente in italiano, senza passare dal francese, solo con *Zang Tumb Tumb*, pubblicato nel 1914; e non abbandonerà mai del tutto la sua lingua giovanile, se negli anni Venti o Trenta la userà come strumento di intimità espressiva nelle poesie scritte per la moglie. » Stefano BRAGATO, *Futurismo in nota. Studio sui taccuini di Marinetti*, Florence, Franco Cesati Editore, 2018, p. 289.

39 « Signalons d'abord l'effet du développement des études postcoloniales qui, sans plus que toute autre chose dans la francosphère, a contribué à découpler le fait linguistique du fait national. Gardons ensuite à l'esprit l'évolution parallèle des manières de se représenter la langue littéraire, pensée petit à petit comme langue étrangère à la langue commune, et le

bilinguisme tardif ou de la subjectivité multilingue, qu'on a cessé d'indexer, pour les dévaloriser, au modèle du locuteur natif monolingue. » Alain AUSONI, « Singulariser l'écriture translingue : une catégorie littéraire et ses usages », *in Francophonie translingue*, numéro thématique d'*Interfrancophonies*, n° 9, 2018, p. 45.

40 Steven KELLMAN, *op. cit.*, p. 115.

41 Voir *ibid.*, p. 32.

42 Voir Martina BOLICI, « Il Marinetti bilingue », *op. cit.*

43 Rainer GRUTMAN et Trish VAN BOLDEREN, « Self-translation », *in* Sandra BERMANN et Catherine PORTER (dir.), *A Companion to Translation Studies*, Malden, Oxford, Chichester, Wiley Blackwell, 2014, p. 328.

44 Toutefois, nous tenons à souligner qu'à ce récit plutôt linéaire sous-tend en réalité un système de phénomènes cachés qui fait la véritable dimension esthétique et idéologique de l'œuvre préfuturiste. En voici quelques exemples : l'influence de l'électricité atmosphérique sur les personnages féminins, le jeu du double, le voyeurisme érotique, le double suicide de Juliette et de Mary, le personnage du revenant ibsénien, le passé en tant que force nécromorphe, le dialogue médianique, le double adultère et le symbolisme de la machine.

45 Nous reviendrons sur ce sujet plus loin.

46 Voir Simona BERTINI, *Marinetti e le "eroiche serate"*, Novare, Interlinea, coll. « Biblioteca del Centro novarese di studi letterari », n° 28, 2002.

47 Pendant ces deux années, la pièce a été représentée à Palerme, Messine, Catane, Catanzaro, Pise, Novare, Gênes, Turin, Milan, Bologne. Voir Günter BERGHAUS, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [1998], p. 187-193).

48 Plusieurs anthologies portent cette même mention : Milan (1915), Milan (1920), Plaisance (1921), Milan (1927), Naples (1941). Voir Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, éd. G. Calendoli, 3 vol., Rome, Bianco, 1960, p. 479-480).

49 Filippo Tommaso MARINETTI, « Trisintesi Bianca e Rosso » [1923], dans Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, *ibid.*, p. 83-90.

50 « L'AUTEUR (apparaît sur la rampe) : Vous voulez bien savoir ce que signifient ces coups de revolver. C'est au choix soit le suicide de Forte et de Dolce ; soit le suicide de Bianca la défunte et de Rosso le disparu. C'est au choix, dis-je, puisque j'ai horreur de tout symbolisme précis. »

(« L'AUTORE [si presenta alla ribalta] : Volete certamente sapere che cosa

signifiquano queste due revolverate. Sono, a scelta, il suicidio di Forte e di Dolce ; oppure, il suicidio della trapassata Bianca e del tramontato Rosso. A scelta, dico, a scelta, poiché ho orrore di un simbolismo preciso. ») *Ibid.*, p. 94.

51 Voir Selena DALY, « From Symbolism to Futurism : *Poupées électriques* et *Elettricità* », *Rivista di studi italiani*, année 27, n° 1, 2009, p. 46-59.

52 La seule édition qui a été faite de la pièce est celle de 1909. En effet, le texte de *Poupées électriques* s'avère absent tant dans *Teatro di F.T. Marinetti* de G. Calendoli (1960) que dans l'édition de J.T. Schnapp (2004) et dans les *Scritti francesi di F.T. Marinetti* édités par P.A. Jannini (1983).

53 En particulier le texte du « Manifeste » affirme : « Nous condamnons tout le théâtre contemporain (historique ou moderne) parce qu'il est toujours prolix, analytique, pédantesque, dilué, méticuleux, statique, plein de défenses comme un règlement de police, divisé en cellules comme un monastère, moisi comme une vieille maison désaffectée. / Nous créons un théâtre futuriste [...]. » Filippo Tommaso MARINETTI, Emilio SETTIMELLI et Bruno CORRA, *Le Théâtre Futuriste Synthétique*, Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1919.

54 « L'amore è futurista. Inganna, uccide i lenti, i vecchi, i paurosi, i seduti. [...] » Filippo Tommaso MARINETTI, « Elettricità sessuale », in Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, op. cit., p. 447).

55 L'analyse de cet aspect ne nous concernant pas directement ici, nous nous limitons à cette remarque rapide.

56 Pour un éclaircissement des quatre phases du Théâtre futuriste voir « Introduzione » de Filippo Tommaso MARINETTI, *Teatro*, op. cit., p. LXXX-LXXXI.

57 Voici quelques exemples : *Distruzione, poema futurista*, trad. D. Cinti, Milan, Edizioni Futuriste di « Poesia », 1911 ; *Re Baldoria*, trad. D. Cinti, Milan, Treves, 1910.

58 « Enfin, et plus spécifiquement, interférence des textes et interférence des langages convergent en ce point particulier qu'il est convenu d'appeler la réécriture traduisante, où traduire et écrire s'influencent réciproquement. » Michaël OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett et Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 25.

59 « Un auteur peut naturellement prendre toutes les libertés en se traduisant lui-même, quitte à introduire des modifications majeures au texte original. » (Michaël OUSTINOFF, *op. cit.*, p. 33).

60 *Ibid.*, p. 31.

61 D'autres réminiscences autobiographiques émergent également dans notre corpus, comme dans le cas du personnage de Mary, originaire du Caire, qui porte le même prénom du premier amour égyptien de Marinetti.

62 Isabel VIOLANTE PICON, « Vie et mort exemplaires de Stefan Cloud », in François LIVI (dir.), *De Marco Polo à Savinio. Écrivains italiens en langue française*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003, p. 132.

63 Michaël OUSTINOFF, *op. cit.*, p. 245.

64 *Ibid.*, p. 11.

65 *Ibid.*, p. 10.

a « F.T. Marinetti Papers », General Collection, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Université de Yale, Box 23. Cette référence vaut également pour les « folders » qui suivent.

b Giovanni ANTONUCCI, « La donna è mobile », in Giovanni ANTONUCCI, *Cronache del teatro futurista*, Rome, Abete, 1975.

c E.A. BERTA, sans titre, *Gazzetta del Popolo*, 16 janvier 1909.

d OLRAC, « Il capitombolo della Donna è mobile un gesto poco felice di Marinetti », *Il Proscenio*, vol. 28, no 3, 21 janvier 1909, p. 2.

e Saverio PROCIDA, sans titre, *Il Giorno*, 6 novembre 1913.

f Filippo Tommaso MARINETTI, « Elettricità », *Il Resto del Carlino*, 20 janvier 1914.

g *Ibid.*

AUTHOR

Martina Bolici

Martina Bolici est doctorante en littératures comparées à l'université Grenoble Alpes et en cotutelle avec l'université La Sapienza de Rome. Sa thèse porte sur l'étude du translinguisme littéraire chez trois écrivains franco-italiens qui ont vécu entre la fin du xix^e et le début du xx^e siècle : Luigi Gualdo, Filippo Tommaso Marinetti et Alberto Savinio, et notamment sur leurs pratiques traductives et

autotransductives. Elle s'intéresse également à la traduction littéraire, aux imaginaires linguistiques et à la didactique des langues.

Circulations interculturelles

Kulturwissenschaft, iconologie et autotraduction

Giovanna Targia

DOI : 10.35562/marge.639

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Dans le cadre complexe du débat sur les méthodes de l'histoire de l'art, la réflexion sur l'iconologie a traversé plusieurs phases, et le terme même d'« iconologie » a revêtu des acceptions variées, selon les écoles historiographiques auxquelles il était intégré. Néanmoins, les reconstructions historiques n'ont abordé que de façon partielle le rôle joué par le travail de traduction – et plus précisément d'autotraduction – dans la réception critique de ce terme. Dans cette contribution, je propose de m'attarder sur un texte théorique et programmatique d'Edgar Wind, paru d'abord en allemand et presque simultanément autotraduit en anglais. Les deux versions dévoilent avec une grande clarté que la « méthode iconologique » ne constituait à l'origine qu'une partie organique du vaste programme de recherche *kulturwissenschaftlich* initié par les études d'Aby Warburg. Le travail d'autotraduction de Wind n'a pas empêché, toutefois, que l'« iconologie » fût comprise comme une branche autonome et même distincte de la *Kulturwissenschaft*.

English

As part of the complex debate on the methods of art history, the discussion of iconology has gone through several phases, and the term “iconology” itself has taken on different meanings depending on the historiographical schools in which it has been integrated. Nevertheless, historical reconstructions have only partially addressed the role that the process of translation—and, more precisely, self-translation—has played in the critical reception of the term. In this paper, I propose to focus on a theoretical and programmatic text by Edgar Wind, first published in German and almost simultaneously self-translated into English. Both versions reveal with great clarity that the “iconological method” was originally only an organic part of an extensive *kulturwissenschaftlich* research programme initiated by the studies of Aby Warburg. Wind's self-translation, however, did not prevent “iconology” from being understood as an autonomous and even distinct branch of *Kulturwissenschaft*.

INDEX

Mots-clés

iconologie, Kulturwissenschaft, Wind (Edgar), autotraduction, traduction culturelle

Keywords

Iconology, Kulturwissenschaft, Wind (Edgar), self-translation, cultural translation

OUTLINE

Du singulier au pluriel : iconologie, iconologies

Une autotraduction d'Edgar Wind : la *kulturwissenschaftliche Bibliographie*
Intraduisibilité ?

Création d'équivalences

La *Kulturwissenschaft* et la « méthode dite iconologique »

TEXT

Du singulier au pluriel : iconologie, iconologies

- 1 Dans le cadre complexe du débat sur les méthodes de l'histoire de l'art, la réflexion sur l'iconologie a traversé plusieurs phases, et le terme même d'« iconologie » a revêtu des acceptions variées, selon les écoles historiographiques auxquelles il était intégré – un point récemment souligné lors d'un colloque où le mot, à juste titre, a été décliné au pluriel¹. Néanmoins, les reconstructions historiques n'ont abordé que de façon partielle le rôle joué par le travail de traduction – et plus précisément d'autotraduction – dans les changements qu'a connus la portée de ce terme au sein de l'histoire de l'art, et dans sa réception critique. Cette évolution mouvementée de l'iconologie comporte des phases d'adhésions enthousiastes et de réfutations tranchées.

- 2 Entendue comme méthode pour situer des œuvres d'art ou des motifs au sein de vastes connexions culturelles et de systèmes de pensée articulés, l'iconologie représente depuis des décennies l'une des approches les plus largement utilisées dans l'historiographie occidentale sur l'art, de part et d'autre de l'Atlantique, tout en étant également appliquée à des objets et à des thèmes étrangers aux canons de l'art occidental. Toutefois, il n'y a pas de consensus sur la manière de la définir : comme une discipline, une branche de l'histoire de l'art, comme une pratique ou comme un outil théorique². Aujourd'hui, dans les descriptions des méthodes de l'histoire de l'art, on trouve fréquemment une caractérisation schématique de l'iconologie comme étant à l'opposé du formalisme. S'il est vrai que déjà les premiers représentants de l'iconologie, au début du xx^e siècle, avaient critiqué le formalisme et la séparation qu'il postule entre « forme » et « contenu », il convient également de rappeler que les frontières entre ces méthodes n'étaient pas si rigides. En outre, cette approche schématique – partisans de la « forme » vs partisans du « contenu » – a également simplifié, dans une certaine mesure, un débat aux dimensions transnationale et plurilingue. Or, si l'on prend le recul nécessaire, il apparaît que le contexte linguistique et culturel des études iconologiques issues du côté germanophone permet de saisir des éléments de la genèse de cette approche qui ont été rarement mis en valeur jusqu'à présent.
- 3 Bien qu'elle ait eu un plus large écho dans les pays anglophones, l'iconologie reste en fait profondément liée à la tradition philosophique allemande et au nom d'Aby Warburg dont la bibliothèque s'est progressivement transformée en institut de recherche au cours des trois premières décennies du xx^e siècle³. Une tradition de recherche qui a pu se poursuivre et se développer même après l'émigration de presque tous les membres de cet institut, dans une continuité assurée notamment par les activités, l'enseignement et les textes des intellectuels réunis autour du noyau d'origine, et qui se sont attachés au travail délicat de médiation culturelle.
- 4 En réalité, lorsque la KBW (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) quitte Hambourg pour Londres en décembre 1933, quelques mois seulement après l'arrivée des nazis au pouvoir, le groupe de chercheurs qu'elle abritait avait engagé, depuis un certain temps déjà, un dialogue étroit avec des collègues anglophones ; c'est

ainsi que se préparait la voie d'une « migration culturelle », qui a déjà été l'objet de nombreuses reconstructions, notamment sur le plan historico-biographique et historico-institutionnel⁴. Rappelons au passage que l'ampleur même des horizons de recherche de Warburg supposait un échange scientifique constant à l'échelle internationale, comme en témoignent à la fois la correspondance entre l'ensemble des chercheurs impliqués et le large éventail de revues qui, dans différents espaces linguistiques, de l'Italie à la France, de la Belgique à la Grande-Bretagne et aux États-Unis, publient des comptes rendus sur les travaux promus par la KBW.

- 5 Il n'en reste pas moins que la fracture induite par l'émigration a non seulement modifié l'emplacement géographique de la bibliothèque, devenue le Warburg Institute, mais aussi le centre de gravité et la répartition de cet échange international. C'est pourquoi il paraît utile d'examiner de façon analytique, en parallèle et au-delà des aspects historiques et institutionnels, la manière dont le filtre linguistique a pu avoir un impact sur la méthode et sur les contenus des recherches d'origine « warburgienne » – recherches caractérisées, peut-être plus que toute autre méthode d'histoire de l'art, par l'analyse du lien profond entre mot et image, « Wort und Bild ». Dans cette contribution, je propose de m'attarder sur un texte théorique et programmatique d'Edgar Wind, paru d'abord en allemand et presque simultanément autotraduit en anglais. L'objectif de ces pages sera de mettre en lumière quelques preuves linguistiques d'un changement qui a marqué, entre autres, l'histoire de l'histoire de l'art. Je tenterai de montrer comment ce cas particulier de circulation du savoir a été déterminant. En effet, tant le texte allemand de Wind que sa version anglaise dévoilent avec une grande clarté que la « méthode iconologique » ne constituait à l'origine qu'une partie organique du vaste programme de recherche *kulturwissenschaftlich* initié par les études de Warburg. Comme nous le verrons, le travail de traduction de Wind, bien que subtil et calibré, n'a pas empêché, toutefois, que l'« iconologie » fût comprise comme une branche autonome et même distincte de la *Kulturwissenschaft*.

Une autotraduction d'Edgar Wind : la *kulturwissenschaftliche Bibliographie*

- 6 À la différence des textes d'autres chercheurs liés à la bibliothèque de Warburg, la production scientifique de Wind présente dès le départ un caractère bilingue, où l'autotraduction joue un rôle essentiel. Étant issu d'une famille plurilingue (son père était un commerçant juif d'origine russe né en Argentine, tandis que sa mère était d'origine roumaine), il a pratiqué l'anglais et le français depuis son enfance, en famille et à l'école, bien qu'il ait effectué ses études dans un environnement germanophone entre Berlin, Fribourg, Vienne et Hambourg. Il a commencé à enseigner et à écrire également en anglais dès le début de sa carrière universitaire⁵. Les premiers travaux qu'il a publiés dans les domaines de l'esthétique et de l'épistémologie s'efforcent de mêler la tradition philosophique germanophone et les plus récents développements du pragmatisme américain marqués par les travaux de Charles Sanders Peirce, John Dewey et William James⁶. Dans ses contributions en philosophie de la science, Wind dialogue non seulement avec les auteurs néo-kantiens allemands, Ernst Cassirer entre autres, mais aussi avec des voix issues du monde anglophone, comme Alfred North Whitehead⁷ – ce sont deux univers linguistico-culturels au sein desquels le travail de Wind fait l'objet d'analyses et de critiques⁸. Dès 1927, au contact de Warburg, Wind assimile des outils de recherche qu'il utilisera plus tard, en les intégrant peu à peu à sa propre formation philosophique composite. Il travaille alors sur un sujet de postdoctorat en gnoséologie sous la direction de Panofsky et Cassirer. Mais il fait preuve d'une franche autonomie intellectuelle, et l'on perçoit déjà les premiers signes de rivalité avec son mentor Erwin Panofsky⁹.
- 7 Après la mort de Warburg, en 1929, Wind fait partie de ceux qui se donnent pour tâche de perpétuer l'héritage intellectuel du maître, tâche d'autant plus compliquée qu'un grand nombre de chercheurs de la KBW prennent la décision d'émigrer dès le début des années trente. Si les destinations sont variées, les pays anglophones dominent, et peu à peu, les publications se font en anglais : Ernst

Cassirer part pour Oxford juste après la prise de pouvoir d'Hitler, mais il continue d'écrire et de publier principalement en allemand jusqu'à son émigration définitive aux États-Unis en 1941 ; Erwin Panofsky, professeur invité à New York dès l'automne 1931, s'installe définitivement sur la côte est des États-Unis et publie presque exclusivement en anglais à partir de 1933 ; Raymond Klibansky s'installe à Londres puis à Oxford. Certains des chercheurs d'origine juive restés en Allemagne, comme le médiéviste Hans Liebeschütz ou le philosophe Walter Solmitz, sont arrêtés après les pogroms de novembre 1938 et ne s'exileront que plus tard. Fritz Saxl, Gertrud Bing et Edgar Wind sont donc vraiment ceux qui gèrent alors la KBW et assurent son transfert à Londres.

- 8 En novembre 1930, Wind obtient le titre de professeur, la *venia legendi* en philosophie, et commence à enseigner à l'université de Hambourg. Il donne des cours magistraux d'esthétique, des leçons sur les fondements de la philosophie de l'histoire et de la culture, ainsi que des approfondissements sur la philosophie anglo-américaine contemporaine et sur l'art et l'esthétique en Angleterre au XVIII^e siècle¹⁰. En 1931, il publie sa première étude « iconologique », fondée sur une analyse parallèle des sources théoriques et figuratives : il soutient la thèse selon laquelle les différentes conceptions de l'art du portrait des principaux peintres anglais du XVIII^e siècle refléteraient les débats philosophiques sur la nature humaine de la même époque¹¹. Cette étude est issue d'un cycle annuel de conférences de la KBW, dont le dernier organisé à Hambourg avec pour thème *England und die Antike*. Ces nouvelles orientations de ses sujets de recherches témoignent du fait que Wind lie ses activités au domaine anglais, bien avant de transférer l'institut Warburg à Londres¹². Les contacts qu'il établit lors de ses séjours de recherche en Angleterre se révéleront inestimables lorsqu'il s'agira d'obtenir les conditions pratiques et diplomatiques de l'installation d'une institution allemande en Grande-Bretagne¹³.
- 9 L'introduction programmatique à la *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, rédigée par Wind en allemand et en anglais, représente un cas emblématique. Parue en 1934, cette publication de l'institut Warburg est un projet réalisé, pour ainsi dire, à la veille de son départ, même s'il avait été entamé quelques années plus tôt sous une forme (et dans un cadre éditorial)

nettement moins révolutionnaire¹⁴. Dans un précédent article, j'ai eu l'occasion d'esquisser les généalogies théoriques et les implications politiques de ce texte¹⁵, des observations qui seront complétées et approfondies dans les pages qui suivent, où je propose une analyse plus fouillée des changements de terminologie et de stratégie rhétorique suscités par l'autotraduction de Wind, révélant en filigrane les effets à long terme d'une telle opération.

- 10 À première vue, le volume se présente comme un simple répertoire bibliographique commenté, semblable à maintes entreprises nées de la collaboration entre universitaires, et visant à consigner, diffuser et examiner les œuvres parues sur une même période dans un domaine d'étude donné. Dans son introduction, Wind le décrit comme une opération en réalité plus subtile, bien loin de la pure compilation. La réalisation de l'édition anglaise du répertoire confirme et développe d'ailleurs cette intention : la bibliographie raisonnée (rédigée en allemand par plusieurs auteurs) y est reproduite à l'identique, alors que l'introduction autotraduite par Wind s'en distingue.
- 11 La version allemande du texte affirme d'emblée l'originalité de l'opération, contrairement aux autres œuvres apparemment semblables (y compris en dehors de l'espace linguistique allemand). Avec une clarté presque géométrique, Wind explique que l'ouvrage « poursuit un triple objectif¹⁶ ». Premièrement, la *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*, à l'instar de toute autre bibliographie, se veut un répertoire ; deuxièmement, là aussi comme les autres bibliographies, elle a pour ambition d'aider et d'encourager ceux qui font de la recherche ; mais elle vise, troisièmement, un autre objectif bien distinct de toute autre bibliographie disponible, puisqu'elle se pose comme une sorte de manifeste d'une nouvelle orientation méthodologique (suggérée par l'adjectif « kulturwissenschaftlich », sur lequel nous reviendrons).
- 12 Wind obtient donc un effet rhétorique qui se fonde sur l'ajout d'un élément inhabituel dans un paysage déjà connu. En se démarquant du reste des bibliographies consacrées à un certain sujet ou domaine d'étude, où la signification du thème est à la fois évidente et implicite, Wind présente un cas où le sujet même fait l'objet d'un débat parmi les chercheurs – surtout parmi les chercheurs germanophones. L'idée de proposer une bibliographie spécifique sur le *Nachleben der Antike*

revêt donc une valeur programmatique, et implicitement politique. C'est ce que révèle, là encore, la surface rhétorique du texte. En plaidant en faveur d'une méthode complète, Wind explicite de façon provocante des objections courantes à propos du caractère en apparence désuet – presque « inactuel », pourrait-on dire – du programme de recherche promu par la bibliothèque Warburg. Au cœur de ces objections et de la réfutation développée par Wind se niche le terme de « Kulturwissenschaft ». D'une part, ce terme s'inscrit dans la continuité de la tradition philosophique du ^{xix}^e siècle, d'autre part, il revendique une charge novatrice en indiquant une manière nouvelle de formuler les problèmes de la recherche historique¹⁷.

- 13 Parmi les objectifs d'un programme aussi ambitieux, on peut déceler une prise de position contre les « tendances pédagogiques et culturelles » dominantes dans les années 1920 et 1930, une question qui devenait de plus en plus urgente pour les chercheurs reliés à la KBW. Bien que le statut des « sciences humaines » ait été en effet sujet à controverse dès le dernier quart du ^{xix}^e siècle – en particulier dans le contexte du débat interne à l'académie allemande – avec l'arrivée du nazisme au pouvoir, cette controverse prend, écrit Wind, un ton de menace pure et simple envers la tradition « humaniste »¹⁸. Il explique alors l'originalité de la *Kulturwissenschaftliche Bibliographie* en invoquant une conception renouvelée de l'« humanisme » qui, loin de coïncider avec la simple érudition, s'appuie sur une distinction sémantique fondamentale entre une signification abstraite et une signification concrète.
- 14 Dans les années 1930, le terme de « Kulturwissenschaft » évoquait en fait une espèce de « postulat théorico-scientifique », comme l'atteste le langage académique germanophone et plus particulièrement les systématisations théoriques des philosophes néo-kantiens Heinrich Rickert et Wilhelm Windelband¹⁹, qui parlaient de *Kulturwissenschaft* par opposition à *Naturwissenschaft* afin de fonder et de légitimer philosophiquement – et plus précisément épistémologiquement – la méthode des « sciences humaines ». En même temps, leur position se voulait différente de la perspective néo-hégélienne implicite dans l'adoption du terme « Geisteswissenschaften » (principalement utilisé au pluriel) qui accentuait la dimension historique et psychologique du

Geist (terme central de la philosophie hégélienne, souvent traduit par « esprit ») à partir d'une opposition radicale, ontologique, entre monde physique et monde psychique²⁰.

- 15 Or la nouvelle acception warburgienne du terme « Kulturwissenschaft », explique Wind, prend une valeur beaucoup plus concrète²¹. Elle découle de la pratique même de la recherche et réunit deux directions apparemment divergentes et bien enracinées dans la culture académique allemande : d'un côté, la vision historique de Jacob Burckhardt, centrée sur la Renaissance dans l'ensemble de ses manifestations culturelles ; de l'autre, l'orientation anthropologique inaugurée par Hermann Usener en matière de philologie et d'histoire des croyances mythiques et religieuses et des rituels du monde antique. Wind souligne les points communs à Burckhardt et Usener et conclut par une formule concise et efficace : « L'attention portée à *la culture dans son ensemble*, guidée par un intérêt spécifique pour la fonction des éléments antiques toujours vivants donne à la présente bibliographie sa forme méthodologique²². »

Intraduisibilité ?

- 16 À cet incipit « géométrique » et programmatique correspond, en anglais, un paragraphe intitulé « Theme and Method » qui fait pendant au « Methode und Thema » en allemand et qui s'ouvre par l'exposition d'un problème de traduction déjà signalé sous forme macroscopique dans le double frontispice et le titre même de l'ouvrage :

Le thème général de cette Bibliographie – la survivance de la tradition grecque et romaine – est familier aux lecteurs anglais. Ils peuvent cependant éprouver une certaine appréhension en voyant sur le frontispice allemand le mot intraduisible de « kulturwissenschaftlich », censé indiquer la méthode employée²³.

La construction rhétorique de Wind, qui met l'accent sur un apparent paradoxe, se révèle ici particulièrement efficace : l'élément qui caractérise la méthode, sa nature *kulturwissenschaftlich*, est déclaré « intraduisible » et tout bonnement supprimé du titre anglais.

- 17 En réalité, l'insistance sur cet élément controversé, qui ressort de toute façon dans la trame du texte anglais, est déjà présente dans la version allemande, où le terme « Kulturwissenschaft » et sa variante adjectivale « kulturwissenschaftlich » sont, comme nous l'avons vu, la clé de voûte d'une argumentation qui procède par questions rhétoriques et réfutations. Tout en conservant la même structure dialectique, le texte anglais l'applique cependant à des termes différents. Nous avons observé que, dans la version allemande, Wind contestait avant tout les objections sur la légitimité et l'originalité du thème de la bibliographie, en simulant les arguments de ceux qui considéraient le *Nachleben der Antike* comme un simple recueil, presque mécanique, de témoignages de la tradition classique conservés aux époques post-antiques – recueil qui, de surcroît, n'intéressait qu'un cercle limité d'humanistes vieux jeu et indifférents aux préoccupations réelles de la culture contemporaine.
- 18 Évidemment, Wind n'attend pas de telles objections de la part du monde intellectuel anglais, et il décrète même qu'est « familier aux lecteurs anglais » le thème de la *Bibliography*, à savoir « la survivance de la tradition grecque et romaine », traduction plutôt superficielle ou rapide de l'allemand « *Nachleben der Antike* ». Puis il déplace la controverse sur le terme « kulturwissenschaftlich », en en explicitant, là encore, les possibles implications et objections. Avec un ajustement subtil, voire rhétorique, Wind substitue à l'image presque scolastique de la dispute ouverte (« un problème [...] dont la pertinence, ou plutôt l'existence même [...] est encore débattue²⁴ »), un « some misgiving » (« une certaine crainte ») plus indirect, immédiatement expliqué en termes d'esprit politique : les « connotations singulières » du terme « kulturwissenschaftlich » auraient évoqué à l'oreille anglaise, note Wind, ces « slogans des temps de guerre qui sont parvenus à ruiner complètement la réputation du mot *Kultur*²⁵. » Par le renouvellement sémantique de ce dernier terme, la méthode proposée par Wind se voit ainsi liée à une prise de distance par rapport à un passé récent – symbolisé par la culture politique et académique de l'époque de Guillaume II – indissociable, à l'évidence, du souvenir de la Première Guerre mondiale. La polémique entre Dilthey et Rickert quant à l'utilisation de « Geisteswissenschaft » ou « Kulturwissenschaft » pour définir et classer les disciplines humanistes atteint ainsi un niveau plus général.

- 19 En outre, si la version allemande opposait au langage abstrait de la philosophie spéculative une généalogie concrète de la nouvelle acception de « Kulturwissenschaft », condensée dans les programmes scientifiques de Burckhardt et Usener, il apparaît nécessaire d'expliciter dans le texte anglais un autre maillon de la chaîne généalogique, à savoir le plus évident et le plus proche : la pensée de Warburg lui-même, fondateur de la méthode et de l'institut de recherche qui porte son nom (et qui finance cette *Bibliography*). Connus des spécialistes de l'art du ^{xv}^e siècle (y compris anglophones), le nom de Warburg et son plaidoyer contre les cloisonnements disciplinaires rigides n'étaient peut-être pas si familiers du public beaucoup plus large que visait la *Bibliography*. C'est à ce stade que Wind insère, entre guillemets, l'approximation qu'il a trouvée pour traduire le terme « Kulturwissenschaft » comme « l'idée d'une "science de la civilisation" globale²⁶ » où le mot « civilisation » renvoie de manière cohérente aux deux pôles du débat politique et culturel « Kultur » et « Zivilisation »²⁷. Donc, pas de « cultural science », expression devenue fréquente dans les études les plus récentes sur Warburg, quoique toujours accompagnée d'explications. Plutôt que d'isoler le terme, Wind tente, dans son intervention programmatique, de le réinsérer dans la trame d'un discours partagé au sein d'un espace linguistique plus large, en exposant les implications à la lumière de la situation politique en Europe. Preuve de la complexité de cette opération, l'appellation de la KBW est modifiée lors du transfert de l'institut en Grande-Bretagne : l'adjectif « kulturwissenschaftlich » n'apparaît plus dans le nouveau nom de l'institution, pas plus qu'il n'apparaît sur le frontispice anglais de la *Bibliography*.
- 20 Presque en guise de compensation, l'introduction anglaise de Wind s'attarde longuement sur la généalogie du terme « kulturwissenschaftlich » et – avec un écart éloquent par rapport à la version allemande – l'insère dans la tradition intellectuelle anglophone. Dans la version anglaise, les noms de Burckhardt et Usener sont suivis de deux notes de bas de page qui listent leurs œuvres principales, aucune d'entre elles n'étant alors traduite en anglais. Puis, pour expliquer l'opposition apparente et les traits communs, Wind recourt de nouveau à l'expédient d'une question rhétorique provocatrice où il rapproche les sources germanophones

d'auteurs anglophones avec lesquels ils ont des affinités intellectuelles : d'un côté, l'idée de la Renaissance de Burckhardt est associée à celle de Walter Pater ou de John Addington Symonds et, de l'autre, le programme scientifique d'Usener à celui de Sir James Frazer. Si de tels rapprochements se révèlent efficaces, c'est précisément parce qu'ils permettent de déduire que le public anglais connaît non seulement le thème général de la *Bibliography*, mais aussi sa généalogie. Par exemple au début du ^{xx}e siècle, l'étude des rituels dans la culture antique était pratiquée par le groupe des « ritualistes » réunis à Cambridge autour de Frazer, bien conscients des affinités intellectuelles avec Usener²⁸. Car là encore, la construction rhétorique de Wind part précisément d'une incongruité apparente – qui est évidente également pour le public anglais – ou plutôt de la tentative de concilier deux tendances à première vue opposées (la haute culture de Burckhardt d'une part et le folklore d'Usener de l'autre, entre l'Olympe et les « démons » de la tradition classique), pour mettre en lumière la particularité du programme de recherche de Warburg.

Création d'équivalences

- 21 Sans rompre la continuité du texte anglais, le paragraphe suivant s'appuie, à nouveau, sur une structure dualiste pour exposer la théorie warburgienne de la « polarité des symboles ». Ce passage marque le changement le plus significatif entre la version allemande et l'autotraduction, peut-être même le seul changement macroscopique relevé par les commentateurs et les interprètes successifs. Alors qu'il y a encore en allemand une articulation polémique dans le paragraphe intitulé « Kritik der Geistesgeschichte », la version anglaise passe directement au thème du « symbole », élément central de la *Kulturwissenschaft* au sens où Warburg l'entend. Mais si le texte allemand, dans le paragraphe « Das Symbol als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung » insiste sur cette définition de la méthode, le texte anglais, avec le titre plus sobre de « Symbols in History », contourne une nouvelle fois le nœud traductif et essaie de créer par d'autres moyens un équivalent au mot « kulturwissenschaftlich ».

- 22 Sans surprise, la radicalité de la « Kritik der Geistesgeschichte » de Wind provoque de vives réactions parmi les premiers commentateurs allemands de la *Bibliographie* : l'historien de l'art Robert Oertel, bien qu'appréciant les travaux effectués sous l'égide de la KBW, rédige un article très critique spécifiquement dirigé contre l'introduction de Wind, son ambition théorique et sa notion de symbole²⁹. En revanche, les articles publiés dans les revues anglophones ignorent tout bonnement la polémique³⁰.
- 23 Dans sa « Kritik der Geistesgeschichte », Wind évoque quelques figures marquantes de la scène intellectuelle allemande, de Heinrich Wölfflin à Wilhelm Windelband et à Wilhelm Dilthey, et à travers la critique de leurs positions, il offre une définition du mot « kulturwissenschaftlich » construite par antithèse : contre l'autonomie et l'isolement des disciplines individuelles, Wind défend une approche holistique de la totalité des manifestations culturelles ; contre la tendance généralisante et essentialiste de la *Geistesgeschichte* soutenue par Dilthey sur la base d'un schéma hégélien, il plaide en faveur des recherches concrètes du détail, élément déjà proverbial de la méthode dite warburgienne. Tant dans la perspective holistique que pour chacune de ces recherches, la référence au thème du symbole est décisive. Sur ce point, la version anglaise recoupe l'original allemand : dans les deux cas, Wind présente la théorie du caractère « polaire » des symboles comme la clé de voûte des recherches de Warburg sur la transmission culturelle.
- 24 En fait, l'étude des symboles et de leur fonctionnement est l'un des aspects qui distinguent radicalement l'approche de Warburg de celle de certains autres historiens de l'art de sa génération, qui étaient également attentifs aux facteurs sociaux et culturels à l'origine des faits artistiques³¹. Warburg s'intéresse à la production et à la réception des œuvres d'art non seulement en termes de reconstruction historique, mais aussi en tant que modes de symbolisation, révélateurs de tensions psychologiques, à la fois des individus créateurs et des « personnalités collectives »³². À l'instar de Nietzsche, Warburg approfondit le thème de l'intervalle et de l'équilibre jamais définitif entre les deux pôles psychiques de la contemplation sereine et de l'abandon orgiaque aux émotions. C'était en particulier dans le sein de l'esthétique psychologique allemande de

la fin du ^{xix}^e siècle que la conception classique d'une « polarité » du comportement psychique avait été appliquée à l'étude des symboles. Et parmi les théoriciens du symbole, comme Wind l'avait souligné pour la première fois avec lucidité, Warburg s'appuie sur Friedrich Theodor Vischer, philosophe et écrivain allemand auteur d'un article sur « Le symbole » de 1887 très célèbre dans l'esthétique germanophone, mais qui n'avait pas été traduit en anglais à l'époque ³³.

- 25 Il peut être utile de rappeler brièvement l'une de ses thèses fondamentales. Vischer définit le symbole comme la connexion d'une image et d'une signification par l'intermédiaire d'une comparaison. Ce que distinguent les différentes formes de symbolisme, c'est précisément l'espèce de cette comparaison, qui peut nous apparaître de manière plus ou moins claire. Si la connexion n'est pas clairement conçue, l'image et sa signification apparaissent comme identiques, comme dans le cas de la métaphore ou du symbolisme religieux (le pain et le vin sont le corps du Christ) ; au pôle opposé, la connexion est claire et consciente dans le cas du symbolisme logico-rationnel, où l'image et la signification sont clairement discernables, comme dans les comparaisons ou l'allégorie. Une troisième forme intermédiaire du symbolisme, ni claire ni obscure, est celle qui peut être considérée comme la plus proche du faire artistique. Comme le résume Wind, on a cette forme intermédiaire

là où le symbole est compris comme signe tout en demeurant vivant comme image, là où l'excitation psychique, tendue entre ces deux pôles, n'est ni assez concentrée par la force liante de la métaphore pour se décharger en action ni assez déliée par l'ordre analysant de la pensée pour se volatiliser en concepts. Et c'est précisément là que l'« image » (au sens du simulacre artistique) a sa place. Le faire artistique [...] et le plaisir artistique [...] se nourrissent tous deux – telle est la leçon de Warburg – des énergies les plus sombres de la vie humaine ; ils leur demeurent attachés et s'en voient menacés même là où un équilibre harmonieux a – pour un instant – réussi ³⁴.

- 26 Cet accent mis sur « les énergies les plus sombres de la vie humaine » est également à la base d'une nouvelle interprétation des emplois de l'art antique gréco-romain dans les époques post-antiques : Warburg vise à « corriger » la lecture de Winckelmann et, en étudiant l'art

italien du ^{xv}^e siècle, montre comment les artistes de la première Renaissance avaient repris à l'Antiquité non pas seulement la tranquillité apollonienne, mais aussi « les modèles d'une gestualité pathétique intensifiée » qu'il définit, avec l'un de ses plus célèbres néologismes, « Pathosformeln »³⁵. Ces « formules » figuratives, qu'il conçoit par analogie avec la linguistique et définit également comme « superlatifs du langage des gestes » ou encore comme « Urworte », « paroles primordiales » en termes goethéens³⁶, peuvent être considérées comme des symboles de forme intermédiaire selon la classification de Vischer, dotés d'un caractère essentiellement ambivalent.

- 27 Or, pour comprendre cette ambivalence, Warburg avait eu recours également aux recherches des théoriciens de l'expression et de la mémoire, en cherchant des pistes de réflexion dans des livres tels que *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) de Charles Darwin – donc pas seulement dans le domaine de l'esthétique et de la linguistique germanophone. Comme l'a montré Carlo Ginzburg, un passage du livre de Darwin, dans lequel il parle de la contiguïté des états émotifs extrêmes, peut être vu comme décisif pour l'élaboration de la notion de « Pathosformel » et même pour le choix d'un de ses exemples figuratifs récurrents : Darwin cite un passage des *Discourses on Art* de Joshua Reynolds, qui observe comment « les extrémités que peuvent atteindre des passions opposées puissent être représentées par une même action », par exemple dans le cas des gestes de plaisir frénétique d'une bacchante et de celles de douleur d'une Marie-Madeleine³⁷.
- 28 Bien qu'il semble avoir ignoré ce détail textuel (Darwin qui cite Reynolds), Wind pouvait se référer à une série de sources issues à la fois de la tradition intellectuelle allemande et anglaise pour présenter la théorie du caractère « polaire » des symboles dans la variante élaborée par Warburg.
- 29 Dans la version allemande de l'introduction à la *Bibliographie*, l'exposé de ce point se déploie autour de termes techniques de la tradition philosophique, cités entre guillemets afin que les lecteurs puissent les saisir dans le contexte approprié – « Verinnerlichung » et « Entäußerung », « nachfühlendes Verstehen » et « reine Deskription », etc. – alors que la version anglaise explique cette

conception de la « polarité du symbole » en termes moins connotés, et en insistant surtout sur l'écart logique entre l'idée dynamique de polarité et la rigidité statique des simples antithèses. Dans les deux versions, Wind accentue l'idée warburgienne selon laquelle le symbole représente le produit d'une *Auseinandersetzung*, d'un conflit entre des forces opposées et interdépendantes. Fondée sur cette tension polaire, la transmission des motifs figuratifs anciens, et de la *classical inheritance* en général, se révèle comme un processus historique qui n'est ni linéaire ni pacifique. Et le concept warburgien de culture peut être entendu comme un système de relations et non comme un ensemble de lignes parallèles et indépendantes où les disciplines seraient cloisonnées.

- 30 La version allemande et la version anglaise du texte de Wind insistent également sur le corollaire de la discontinuité du devenir historique : la tension « polaire » dont se nourrissent les symboles produit des moments de « crise » et de « pause de réflexion » où la mémoire intervient en tant que force active. Dans l'en-tête de la version allemande, on lit comme titre partiel du paragraphe : « Mémoire sociale », en français³⁸. Ce détail intéressant peut être expliqué comme une référence implicite à une source jamais explicitement citée, mais que Wind devait connaître, à savoir l'œuvre de Maurice Halbwachs – bien que cette hypothèse ne semble pas être documentée dans les textes conservés³⁹. Dans le texte anglais, cependant, l'usage du mot « Mnémosyne » pour souligner le lien profond entre la théorie de la mémoire et la transmission de l'antiquité classique est révélateur. Utilisé pour désigner l'ensemble des mécanismes de la mémoire sociale, ce concept est défini comme « problème philosophique central pour l'historien des symboles ». « Mnémosyne », terme que Warburg voulut faire graver sur la porte d'entrée de la KBW à Hambourg, et qui aujourd'hui domine l'entrée de la bibliothèque du Warburg Institute à Londres, n'indique pas seulement un dépôt ou un répertoire de souvenirs, mais une force active de rappel à la mémoire, l'organe même de la connaissance historique. Le paragraphe suivant, « Memory and the Classics », dédié à l'analyse de son fonctionnement au-delà de sa définition philosophique abstraite, introduit une observation supplémentaire, absente de la première version. Le choix du terme « Erinnerung » dans le texte allemand (au lieu de « Mnémosyne » ou de

« Gedächtnis ») en souligne le sens actif, c'est-à-dire l'action de se souvenir. Toutefois, le point de fuite, dans les deux versions, reste la définition du *Nachleben der Antike* comme problème historique à valeur paradigmatique au sein de la culture européenne, profondément lié au destin collectif et individuel de tout chercheur et lecteur de la *Bibliographie*. C'est l'un des passages les plus intensément politiques du texte. Wind y démontre le caractère vital et irremplaçable de l'étude de l'Antiquité à une époque post-antique, car, au-delà des simples modèles taxinomiques ou normatifs, les symboles forgés dans l'Antiquité constituent un héritage aux effets encore actuels, auquel on ne cessera jamais de se mesurer, en en démêlant ses usages tour à tour imitatifs ou instrumentaux mais en tout cas jamais neutres. La méthode de recherche représentée par la *Bibliographie* vise alors à reconnaître cette mutation permanente dans la relation avec l'antique. Dans la version anglaise, Wind s'adresse à « tout étudiant – ou patient – de l'histoire européenne⁴⁰ », et précise la métaphore biologique inhérente à la traduction de « *Nachleben* » par « survival », sans pour autant l'analyser en détail dans ses aspects problématiques. Son intérêt se concentre plutôt, comme c'était déjà le cas dans l'original allemand, sur le thème de la discontinuité de l'évolution historique, faite de fractures et de retours, du conflit entre les forces de l'oubli et de la mémoire, ainsi que sur les conditions et les conséquences de cet oubli et de cette mémoire : « Étudier la survivance des classiques ne consiste pas seulement à analyser la tradition européenne, mais aussi à participer, même modestement, à son modelage⁴¹. » La version anglaise de l'introduction à la *Bibliography* comprend une étape supplémentaire, indiquée sous le titre de « English antecedents and parallels ». Ce paragraphe n'existe que dans le texte anglais, et précède le guide d'usage de la *Bibliographie*, lequel décrit l'ordre et le principe de sélection du matériel étudié. Cet élément du texte précise l'objectif – immédiat et à long terme – de l'autotraduction : « examiner quel lien éventuel pourrait être établi entre ce type d'étude et celles en cours en Angleterre⁴² » ; il s'agit, au-delà des publications et des formes de recherche déjà pratiquées en Angleterre, de faire référence aux sources anglaises qui avaient été décisives pour Warburg lui-même. À travers elles, Wind ancre à un niveau plus profond encore l'affinité élective entre les chercheurs allemands participant à l'entreprise de la *Bibliography* et leur nouvelle

terre d'adoption : Charles Darwin, Thomas Carlyle, Samuel Butler (traducteur des théories d'Ewald Hering sur la mémoire). Bien que citées sciemment de façon rapide et concise – peut-être sous la pression d'une publication réalisée en un très court laps de temps⁴³ – ces sources servent à suggérer un sentiment de familiarité associé à celui d'originalité que la méthode *kulturwissenschaftlich* aurait dû susciter chez le public anglophone.

La *Kulturwissenschaft* et la « méthode dite iconologique »

- 31 Quant au dernier paragraphe de son introduction, Wind y structure son propos de manière similaire dans les versions allemande et anglaise. La version anglaise est parfois plus succincte, tandis que la version allemande offre quelques précisions dans les notes de bas de page. L'une d'entre elles en particulier est assez éloquente : Wind y assume l'entière responsabilité du contenu de ces pages d'introduction, précisant que les différents auteurs des nombreux articles de la bibliographie ne s'étaient précédemment pas accordés sur un programme philosophique précis⁴⁴. Une indication presque prophétique si l'on considère la rupture survenue entre l'un des auteurs des commentaires et le directeur du Warburg Institute de l'époque après la parution de la *Bibliographie*⁴⁵, et si on lit l'attaque acerbe dans les pages du journal de Goebbels, le *Völkischer Beobachter*⁴⁶. Malgré cette précision dictée à l'évidence par la prudence politique, Wind ne cache pas pour autant le caractère collectif de l'entreprise, au point d'annoncer dans les deux versions de l'introduction le projet (jamais réalisé) de publication d'un catalogue de la bibliothèque de Warburg. Il s'agirait non seulement d'intégrer le caractère, d'une certaine manière contingent, de la bibliographie annuelle, mais aussi et surtout de rendre raison de l'immensité et de l'organicité de la méthode *kulturwissenschaftlich*.
- 32 C'est justement dans les dernières pages de la version anglaise de cette introduction, qui expliquent l'articulation des thèmes de la *Bibliographie*, que la « méthode dite iconologique » est évoquée comme l'une des différentes branches des études présentées⁴⁷. Wind semble ainsi suggérer que, bien que le fondateur de la KBW ait reçu une formation d'historien de l'art, l'analyse de la tradition visuelle et

l'interprétation des thèmes figuratifs n'étaient pas une fin en soi pour son projet de recherche, mais devaient toujours s'insérer dans un horizon plus large. Résoudre un rébus iconographique – écrivait Warburg dans son essai magistral sur l'interprétation des fresques de Palazzo Schifanoia à Ferrare, qu'il caractérisait comme une « analyse iconologique » – « tel n'était évidemment pas le propos de [son] exposé ». Il avait voulu plutôt « plaider en faveur d'un élargissement méthodique des frontières de notre science de l'art, dans le domaine de sa matière et dans le domaine géographique⁴⁸. »

33 Avec l'articulation de son introduction à la *Bibliographie*, entreprise qui indiquait indirectement le champ de travail de la KBW, l'intention de Wind était, entre autres, de souligner ce changement de focalisation. L'« analyse iconologique » pratiquée par Warburg, avec une grande érudition et en polémique contre la culture des « formalistes » et des « connaisseurs », pouvait facilement être perçue comme radicalement étrangère à la tradition anglo-saxonne. La version autotraduite par Wind essayait, au contraire, de montrer la généalogie et la proximité des recherches initiées par Warburg avec la tradition intellectuelle du monde anglophone où l'histoire de l'art, comme l'écrit Gertrud Bing, « was regarded with more than slight suspicion⁴⁹. »

34 Pourtant, l'histoire de l'accueil des travaux liés au nom de l'institut Warburg dans l'espace linguistico-culturel anglo-saxon (y compris ceux de Wind lui-même) ne se concentre pas sur l'horizon *kulturwissenschaftlich*, mais presque exclusivement sur cette seule branche de l'interprétation érudite des thèmes figuratifs, jusqu'à finir par superposer les termes « iconologie » et « méthode warburgienne »⁵⁰, avant même d'en établir une définition adéquate. Le succès rapide de cette assimilation est dû à un autre cas d'autotraduction, certes plus circonscrit mais aux conséquences plus larges. Il s'agit de l'article de Panofsky sur l'interprétation iconographique et iconologique des œuvres d'art, paru en allemand en 1932 dans la revue *Logos* et republié en anglais dans deux versions légèrement différentes en 1939 et 1955⁵¹. Jaś Elsner et Katharina Lorenz ont proposé une analyse fine des transformations subies lors de ces différentes étapes, fournissant également une traduction anglaise précise du texte de 1932⁵². Ces différentes versions apparaissent comme des étapes vers la systématisation d'une

méthode de la description et de l'analyse des œuvres d'art, articulée sur trois niveaux : la description des simples données visuelles, l'analyse iconographique ou identification du sujet, et l'interprétation iconologique ou enquête sur les symboles et sur les conditions historiques de la création des œuvres d'art. Dans les textes de Panofsky, la discipline de l'histoire de l'art est toujours au premier plan, tandis que la *Kulturwissenschaft* au sens warburgien reste, pour ainsi dire, à l'arrière-plan. L'autotraduction de Panofsky sonne presque comme une domestication des concepts plutôt que comme une tentative de trouver des équivalences en exploitant les nœuds problématiques des termes « intraduisibles »⁵³. Et il est d'ailleurs significatif que Panofsky ait lui-même été tout à fait conscient des ambiguïtés causées par son autotraduction, comme il le souligne plus tard, dans la préface à l'édition française de ses *Essais d'iconologie*, datée de 1966 :

Aujourd'hui, en 1966, j'aurais peut-être remplacé le mot-clé du titre, *iconologie*, par *iconographie*, plus familier et moins sujet à discussion ; mais – et l'avouer me remplit d'une sorte d'orgueil mélancolique – le fait même que cette substitution soit désormais possible tient précisément, dans une certaine mesure, à l'existence même de ces *Essais d'iconologie*⁵⁴.

Le succès qu'il a obtenu ne doit pas occulter son scepticisme radical revendiqué à l'égard de l'efficacité de l'autotraduction, et de la traduction en général⁵⁵.

- 35 Face à de telles conclusions, le texte de Wind pour la *Bibliography* révèle un caractère presque paradoxalement excentrique et marginal, en contraste avec son inspiration programmatique première. Toutefois, à la lumière de la lecture proposée ici, il semble possible de constater que l'autotraduction de Wind a eu une efficacité à plus long terme. Voulant exposer les composantes de l'ambitieuse méthode *kulturwissenschaftlich* de Warburg, Wind en avait également indiqué les dimensions « biologique » et anthropologique⁵⁶ qui, de plus en plus absentes des virtuosités érudites de Panofsky, seraient récupérées et redécouvertes seulement quelques décennies plus tard. On peut d'ailleurs affirmer que les programmes de recherche qui, au cours des dernières décennies, ont soutenu un renouvellement et un élargissement

radicaux de l'iconologie – de la *Bildwissenschaft* à la *Bildanthropologie*, du *Pictorial Turn* aux *Visual Studies* – ont lentement donné lieu à une sorte de traduction à rebours, sollicitant d'une part des études sur les sources de Warburg et, d'autre part, des approfondissements sur la constellation d'intellectuels qui, plus qu'une école ou qu'un collectif fermé, avaient animé, pendant des années, un « laboratoire » ouvert.

BIBLIOGRAPHY

ACTON Harry Burrows, « Compte rendu d'Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik* », *Mind*, vol. 44, n° 173, janvier 1935, p. 107-108.

Anonyme, « Edgar Wind. – *Das Experiment und die Metaphysik* », *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, année 62, vol. 123, n°1-2, janvier-juin 1937, p. 123-124, en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17266b> [consulté en février 2023].

BING Gertrud, « Fritz Saxl, 1890–1948. A Memoir », in Donald James GORDON (dir.), *Fritz Saxl 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, London, New York, Nelson, 1957, p. 1-46.

BING Gertrud, *Fragments sur Aby Warburg. Documents originaux en allemand, en anglais, en italien et leur traduction française*, éd. P. Despoix et M. Treml, Avant-propos de C. Ginzburg, Paris, INHA, 2019.

BOHM-DUCHEN Monica et ROSENTHAL Norman (dir.), *Insiders outsiders: refugees from Nazi Europe and their contribution to British visual culture*, Londres, Lund Humphries, 2019.

BUCHANAN Emerson, « A Bibliography on the Survival of the Classics by Warburg Institute », *The Journal of Philosophy*, vol. 33, n° 14, 1936, p. 389-391, DOI : <https://doi.org/10.2307/2016554> [consulté en février 2023].

BURCKART Lukas, « “Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder...” Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 63, n° 1, 2000, p. 89-119, DOI : <https://doi.org/10.2307/1587427> [accès restreint, consulté en février 2023].

BUSCHENDORF Bernhard, « Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg » in Michael DIERS (dir.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London 1933*, Hambourg, Dölling und Galitz, 1993, p. 85-128.

DEMCHUK Stefaniia, « Putting iconology in the plural. Conference report on: "Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History", 23 – 25 May 2019, The National Museum in Cracow and Institute of Art History, Jagellonian University, Cracow », *Journal of Art Historiography*, n° 21, décembre 2019, URL : <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2019/10/demchuk-report.pdf> [consulté en février 2023].

DESPOIX Philippe et TOMM Jillian (dir.), *Raymond Klibansky and the Warburg Library Network. Intellectual Peregrinations from Hamburg to London and Montreal*, Montréal, Londres, Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018.

DILTHEY Wilhelm, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Leipzig, Duncker, 1883.

ELSNER Jaś et LORENZ Katharina, « The Genesis of Iconology », *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 3, 2012, p. 483-512, DOI : <https://doi.org/10.1086/664548> [accès restreint, consulté en février 2023]

FLECKNER Uwe et MACK Peter (dir.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The emigration and the early years of the Warburg Institute in London*, Berlin, De Gruyter, coll. « Vorträge aus dem Warburg-Haus », n° 12, 2015.

FREYBERG Sascha, « Ereignis und Objekt. Zur Whitehead-Kritik von Edgar Wind und John Dewey » in Franz Engel et Sabine Marienberg (dir.), *Das Entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 39-54.

GALLAND-SZYMKOWIAK Mildred, « L'Einführung comme symbolisme : de l'expérience esthétique à la perception d'autrui », *Philosophie*, vol. 115, n° 4, 2012, p. 13-30, DOI : <https://doi.org/10.3917/philo.115.013> [accès restreint, consulté en février 2023].

GASELEE Stephen, « A bibliography on the survival of the classics: first volume, the publications of 1931 », *Medium Aevum* vol. 5, n° 2, 1936, p. 144-146, DOI: <https://doi.org/10.2307/43625998> [accès restreint, consulté en février 2023].

GINZBURG Carlo, « Le forbici di Warburg » in Maria Luisa CATONI, Carlo GINZBURG, Luca GIULIANI et Salvatore SETTIS, *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 109-132.

GOETHE Johann Wolfgang von, « Urworte. Orphisch » in Carl Theodor MUSCULUS et Friedrich WILHELM (dir.), *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Dritter Band*, Stuttgart, Tubinge, Cotta, 1828, p. 101-102.

GROLLE Joist, « Percy Ernst Schramm – Fritz Saxl. Die Geschichte einer zerbrochenen Freundschaft », in Horst BREDEKAMP, Michael DIERS et Charlotte SCHOELL-GLASS (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, 1991, p. 95-114.

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925.

HECKSCHER William S., « The Genesis of Iconology », in Congrès international d'histoire de l'art, *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des*

21. *Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964 3. Theorien und Probleme*, Berlin, Mann, 1967, p. 239-262.

HENNIG Johannes, « Philosophie als strenge Wissenschaft », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 15, 1937, p. 109-146.

KAEGI Werner, « England und die Antike », *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntagsausgabe, n° 639, 9 avril 1933, p. 2.

LLOYD JONES Hugh, « A biographical memoir » in Edgar Wind, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, éd. J. Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. XIII-XXXVI.

MARETT Robert Ranulph, EVANS Arthur, LANG Andrew, MURRAY Gilbert, JEVONS Frank Byron, MYRES John Linton et FOWLER William Warde, *Anthropology and the Classics. Six Lectures Delivered before the University of Oxford*, Oxford, The Clarendon Press, 1908.

MARTIN François-René, s.v. « Edgar Wind » in Michel ESPAGNE et Bénédicte SAVOY (dir.), *Dictionnaire des historiens de l'art allemands, 1750-1950*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 355-362.

MÜLLER Bertrand, « Le concept de civilisation et l'évolution historiographique dans les années 1930 », *Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte. Preprint*, n° 418. *Marc Bloch et les crises du savoir*, dir. P. Schöttler et H.-J. Rheinberger, 2011, p. 27-37.

NAGEL Ernst, « Das Experiment und die Metaphysik. Edgar Wind », *The Journal of Philosophy*, vol. 31, n° 6, 1934, p. 164-165, DOI : <https://doi.org/10.2307/2015429> [consulté en février 2023].

NEWALD Richard, « Nachleben der Antike », *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, n° 232, 1931, p. 1-122.

NEWALD Richard, « Nachleben der Antike », *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, n° 250, 1935, p. 1-144.

O'DONNELL C. Oliver, « Two Modes of Midcentury Iconology », *History of Humanities*, vol. 3, n° 1, 2018, p. 113-136, DOI : <https://doi.org/10.1086/696305> [consulté en février 2023].

O'DONNELL C. Oliver, « Edgar Wind: 'Hume and the Heroic Portrait' », *Bilderfahrzeuge*, 13 mai 2019, URL : <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3767> [consulté en février 2023].

OERTEL Robert, « Compte rendu d'Edgar Wind, Einleitung zu : Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, Bd. I, B.G. Teubner, Leipzig-Berlin 1934 », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 5, 1932-1933.

PANOFSKY Erwin, « Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst », *Logos: Zeitschrift für systematische Philosophie*, n° 21, 1932,

p. 103-119.

PANOFSKY Erwin, « Introductory » in Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, coll. « The Mary Flexner lectures », n° 7, 1939, p. 3-32.

PANOFSKY Erwin, « Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art » in Erwin PANOFSKY, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday, 1955, p. 26-54.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, éd. B. Teyssèdre, trad. C. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967.

PANOFSKY Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York, Harper & Row, 1972 [1960].

PANOFSKY Erwin, « On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts », trad. J. Elsner et K. Lorenz, *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 3, 2012, p. 467-482, DOI : <https://doi.org/10.1086/664547> [accès restreint, consulté en février 2023].

PANOFSKY Erwin, *Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, éd. Dieter Wuttke, 5 vol., Wiesbaden, Harrassowitz, 2001-2014.

PASSINI Michela, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, DOI : <https://doi.org/10.3917/dec.passin.2017.01> [accès restreint, consulté en février 2023].

Perspective, n° 2. *La Grande-Bretagne/Période moderne*, 2007, DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3701> [consulté en février 2023].

RASCH Martin, « Juden und Emigranten machen Wissenschaft », *Völkischer Beobachter*, n° 5, 1935, p. 5.

RASCH Martin, « Juden und Emigranten machen Wissenschaft », *Völkischer Beobachter*, n° 23, 1935, p. 6.

RAULFF Ulrich, « Von der Privatbibliothek des Gelehrten zum Forschungsinstitut: Aby Warburg, Ernst Cassirer und die neue Kulturwissenschaft », *Geschichte und Gesellschaft*, année 23, n° 1. *Wege zur Kulturgeschichte*, janvier-mars 1997, p. 28-43.

RICKERT Heinrich, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft: Vortrag*, Fribourg-en-Brisgau, Leipzig, Tübinge, Mohr, 1899.

RIEBER Audrey, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012.

SAXL Fritz, « The History of the Warburg Library » in Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 325-338.

SCHINGNITZ Werner, « Compte rendu d'Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik* », *Literarisches Zentralblatt für Deutschland*, n° 15, 1934, p. 632.

SETTIS Salvatore, « Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion », *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, vol. 1, 1997, p. 31-74.

TARGIA Giovanna, « Edgar Wind's Self-Translations. Philosophical Genealogies and Political Implications of a Cultural-theoretical Tradition », in Maria Teresa COSTA et Hans Christian HÖNES (dir.), *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2018, p. 77-89.

TARGIA Giovanna, s.v. « Pathosformel », in Mathias BEREK, Kristina CHMELAR, Oliver DIMBATH, Hanna HAAG, Michael HEINLEIN, Nina LEONHARD, Valentin RAUER et Gerd SEBALD (dir.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*, Wiesbaden, Springer, 2021, https://doi.org/10.1007/978-3-658-26593-9_140-1 [accès restreint, consulté en février 2023].

THIMME David, *Percy Ernst Schramm und das Mittelalter. Wandlungen eines Geschichtsbildes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

THOMAS Ben, « Edgar Wind. A Short Biography », *Stan Rzeczy*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 117-137, DOI : <https://doi.org/10.51196/srz.8.9> [consulté en février 2023].

TOUSSAINT Stéphane, *La Liberté d'esprit. Fonction et condition des intellectuels humanistes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019.

VIOLA Tullio, « Edgar Wind on Symbols and Memory. Pragmatist Traces on a Warburgian Path », *Visual History*, vol. 6, 2020, p. 99-118, DOI : <https://doi.org/10.19272/202012401006> [accès restreint, consulté en février 2023].

VISCHER Frierdrich Theodor, « Das Symbol », in Benno HERMANN, Rudolf EUCKEN, Wilhelm DILTHEY, Hermann DIELS, Jacob FREUDENTHAL, Theodor GOMPERZ, Hermann von HELMHOLTZ, Leopold KRONECKER et Friedrich Theodor VISCHER (dir.), *Philosophische Aufsätze Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Leipzig, Fues, 1887, p. 151-193.

VISCHER Frierdrich Theodor, « The Symbol », trad. H.A. Yanaceck, *Art in Translation*, vol 7, n° 4, 2016, p. 417-448, DOI : <https://doi.org/10.1080/17561310.2015.1107314> [accès restreint, consulté en février 2023].

WARBURG Aby, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo de Schifanoia à Ferrare » in Aby WARBURG, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 197-220.

WARBURG Aby, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, éd. K. Michels et C. Schoell-Glass, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Gesammelte Schriften », n° 7, 2001.

WARBURG Erich, CASSIRER Ernst, PAULI Gustav et SOLMITZ Walter, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Darmstadt, Roetherdruck, 1929.

WARBURG Eric M., « The Transfer of the Warburg Institute to England in 1933 » [1953], in Dieter WUTTKE (dir.), *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden, Valentin Körner, 1989, p. 273-278.

WEIZSÄCKER Carl Friedrich von, « Compte rendu d'Edgar Wind, *Das Experiment und die Metaphysik* », *Physikalische Zeitschrift*, n° 35, 1934, p. 352.

WHITAKER Graham, « A moment in time: from the digital record of a migrating library » in Tom KILTON et Ceres BIRKHEAD (dir.), *Migrations in Society, Culture, and the Library: WESS European Conference, Paris, France, March 2004*, Chicago, Association of College and Research Libraries, 2005, p. 216–232.

WHITAKER Graham, « The Warburg Institute Reaches Out: Raymond Klibansky and His British Contacts » in Philippe DESPOIX et Jillian TOMM (dir.), *Raymond Klibansky and the Warburg Library Network. Intellectual Peregrinations from Hamburg to London and Montreal*, Montréal, Londres, Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018, p. 80–107.

WIND Edgar, « I. Contemporary German Philosophy », *The Journal of Philosophy*, vol. 22, n° 18, 1925, p. 477–493, DOI: <https://doi.org/10.2307/2014103> [consulté en février 2023].

WIND Edgar, « II. Contemporary German Philosophy », *The Journal of Philosophy*, vol. 22, n° 19, 1925, p. 516–530, DOI : <https://doi.org/10.2307/2014097> [consulté en février 2023].

WIND Edgar, « Experiment and Metaphysics », in Edgar S. BRIGHTMAN (dir.), *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy, Harvard University 1926*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts United States of America, september 13. 14. 15. 16. 17. 1926, New York, Londres, Toronto, Longmans, Green, 1927, p. 217–224.

WIND Edgar, « Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, supplément n° 25. *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.–9. Oktober 1930*, dir. H. Noack, 1931, p. 163–179.

WIND Edgar, « Mathematik und Sinnesempfindung. Materialien zu einer Whitehead-Kritik », *Logos: Zeitschrift für systematische Philosophie*, n° 21, 1932, p. 239–280.

WIND Edgar, « Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts », in Fritz SAXL (dir.), *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1930–1931: England und die Antike*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1932, p. 156–229 et planches XIII–XXX.

WIND Edgar, « Einleitung », in Hans MEIER, Richard NEWALD et Edgar WIND (dir.), *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Band 1. Die Erscheinungen des Jahres 1931*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1934, p. V.

WIND Edgar, « Introduction », in Hans MEIER, Richard NEWALD et Edgar WIND (dir.), *A bibliography on the survival of the classics. Vol 1. The publications of 1931*, Londres, Cassell & Co., 1934, p. V.

WIND Edgar, *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2001 [1934].

WIND Edgar, « Der Begriff der Kulturwissenschaft und die Bibliothek Warburg », in Dieter WUTTKE, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, vol. 2, Baden-

Baden, Koerner, 1996, p. 762-765.

WIND Edgar, *Experiment and Metaphysics. Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, trad. C. Edwards, Londres, Routledge, 2001.

WIND Edgar, *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, éd. J.M. Krois et R. Ohrt, Hambourg, Philo Fine Arts, 2009, p. 321-346.

WIND Edgar, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », trad. A. Rieber, *Revue germanique internationale*, n° 28. *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, dir. C. Maigné, A. Rieber et C. Trautmann-Waller, 2018, p. 229-242, DOI : <https://doi.org/10.4000/rig.2069> [consulté en février 2023].

WINDELBAND Wilhelm, *Geschichte und Naturwissenschaft: Rede um Antritt des Rektorats der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg, gehalten am 1. Mai 1894*, Strasbourg, Heitz, 1904.

WUTTKE Dieter (dir.), *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden, Valentin Körner, 1989.

WUTTKE Dieter, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien » in Dieter Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, vol. 2, Baden-Baden, Valentin Körner, 1996, p. 695-722.

ZILSEL Edgar, *Die Naturwissenschaften*, n° 23, 1935, p. 19-20.

NOTES

1 Voir Stefaniia DEMCHUK, « Putting iconology in the plural. Conference report on: "Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History", 23 – 25 May 2019, The National Museum in Cracow and Institute of Art History, Jagellonian University, Cracow », *Journal of Art Historiography*, n° 21, décembre 2019.

2 Voir Audrey RIEBER, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris, L'Harmattan, 2012.

3 Fritz SAXL, « The History of the Warburg Library » in Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 325-338. Voir aussi Ulrich RAULFF, « Von der Privatbibliothek des Gelehrten zum Forschungsinstitut: Aby Warburg, Ernst Cassirer und die

neue Kulturwissenschaft », *Geschichte und Gesellschaft*, année 23, n° 1, *Wege zur Kulturgeschichte*, janvier-mars 1997, p. 28-43.

4 Eric M. WARBURG, « The Transfer of the Warburg Institute to England in 1933 » [1953], in Dieter WUTTKE (dir.), *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, Baden-Baden, Valentin Körner, 1989, p. 273-278 ; Dieter WUTTKE, « Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien » in Dieter WUTTKE, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, vol. 2, Baden-Baden, Valentin Körner, 1996, p. 695-722 ; Bernhard BUSCHENDORF, « Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg » in Michael DIERS (dir.), *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg-London 1933*, Hambourg, Dölling und Galitz, 1993, p. 85-128 ; Lukas BURKART, « “Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder...” Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1929 und 1933 », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 63, n° 1, 2000, p. 89-119 ; Uwe FLECKNER et Peter MACK (dir.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The emigration and the early years of the Warburg Institute in London*, Berlin, De Gruyter, coll. « Vorträge aus dem Warburg-Haus », n° 12, 2015 ; Philippe DESPOIX et Jillian TOMM (dir.), *Raymond Klibansky and the Warburg Library Network. Intellectual Peregrinations from Hamburg to London and Montreal*, Montréal, Londres, Chicago, McGill-Queen's University Press, 2018. Voir aussi *Perspective*, n° 2, 2007, consacré à l'histoire de l'art en Grande-Bretagne ; Monica BOHM-DUCHEN et Norman ROSENTHAL (dir.), *Insiders outsiders: refugees from Nazi Europe and their contribution to British visual culture*, Londres, Lund Humphries, 2019.

5 Voir les notes biographiques rédigées par Margaret Wind, deuxième épouse d'Edgar : Oxford, Bodleian Library, Ms. Wind 1, folder 3 ; Hugh LLOYD JONES, « A biographical memoir » in Edgar WIND, *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, éd. J. Anderson, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. XIII-XXXVI. Voir aussi le profil d'Edgar Wind par François-René MARTIN, s.v. « Edgar Wind » in Michel ESPAGNE et Bénédicte SAVOY (dir.), *Dictionnaire des historiens de l'art allemands, 1750-1950*, Paris, CNRS éditions, 2010, p. 355-362 ; Ben THOMAS, « Edgar Wind. A Short Biography », *Stan Rzeczy*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 117-137.

6 Sur les lectures pragmatistes de Wind, voir récemment Tullio VIOLA, « Edgar Wind on Symbols and Memory. Pragmatist Traces on a Warburgian

Path », *Visual History*, vol. 6, 2020, p. 99-118.

7 Edgar WIND, « I. Contemporary German Philosophy », *The Journal of Philosophy*, vol. 22, n° 18, 1925, p. 477-493 et « II. Contemporary German Philosophy », *The Journal of Philosophy*, vol. 22, n° 19, 1925, p. 516-530 ; Edgar WIND, « Mathematik und Sinnesempfindung. Materialien zu einer Whitehead-Kritik », *Logos : Zeitschrift für systematische Philosophie*, n° 21, 1932, p. 239-280 ; voir Sascha FREYBERG, « Ereignis und Objekt. Zur Whitehead-Kritik von Edgar Wind und John Dewey » in Franz ENGEL et Sabine MARIENBERG (dir.), *Das Entgegenkommende Denken. Verstehen zwischen Form und Empfindung*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 39-54. Voir aussi Edgar WIND, « Experiment and Metaphysics », in Edgar S. BRIGHTMAN (dir.), *Proceedings of the Sixth International Congress of Philosophy, Harvard University 1926, Harvard University, Cambridge, Massachusetts United States of America, september 13. 14. 15. 16. 17. 1926*, New York, Londres, Toronto, Longmans, Green, 1927, p. 217-224 ; Edgar WIND, *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2001 [1934] ; Edgar WIND, *Experiment and Metaphysics. Towards a Resolution of the Cosmological Antinomies*, trad. C. Edwards, Londres, Routledge, 2001 avec une introduction par Matthew Rampley.

8 Le travail de Wind a été discuté dans des revues de philosophie à la fois allemandes et américaines : voir par exemple Ernst NAGEL, « *Das Experiment und die Metaphysik. Edgar Wind* », *The Journal of Philosophy*, vol. 31, n° 6, 1934, p. 164-165 ; Werner SCHINGNITZ, *Literarisches Zentralblatt für Deutschland*, n° 15, 1934, p. 632 ; Carl Friedrich VON WEIZSÄCKER, *Physikalische Zeitschrift*, n° 35, 1934, p. 352 ; Edgar ZILSEL, *Die Naturwissenschaften*, n° 23, 1935, p. 19-20 ; Harry Burrows ACTON, *Mind*, vol. 44, n° 173, janvier 1935, p. 107-108 ; Johannes HENNIG, « Philosophie als strenge Wissenschaft », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 15, 1937, p. 129. Un compte rendu anonyme avait été publié également en français dans la *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, année 62, vol. 123, n°1-2, janvier-juin 1937, p. 123-124.

9 Voir sur ce point C. Oliver O'DONNELL, « Two Modes of Midcentury Iconology », *History of Humanities*, vol. 3, n° 1, 2018, p. 113-136.

10 Edgar WIND, « Nr. 294. Die Religions- und Moralphilosophie David Humes », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Sommersemester 1931, p. 30 ; « Nr. 295. Ästhetik », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Sommersemester 1931,

p. 30 ; « Nr. 291. Einführung in die Philosophie », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Wintersemester 1931/1932, p. 30-31 ; « Nr. 305. Übungen über die philosophischen Grundlagen der Kulturwissenschaft », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Wintersemester 1931/1932, p. 30-31 (conférences données les vendredis soir, de 20 à 22h à la KBW) ; « Nr. 291. « Die englische und amerikanische Philosophie der Gegenwart », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Sommersemester 1932, p. 29 ; « Nr. 306. Grundbegriffe der Kultur- und Geschichtsphilosophie », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Wintersemester 1932/1933, p. 30 ; « Nr. 425. Englische Kunst und Kunstanschauung im 18. Jahrhundert », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Wintersemester 1932/1933, p. 36-37 ; « Nr. 431. Englische Ästhetik im 18. Jahrhundert », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Wintersemester 1932/1933, p. 36-37 ; « Nr. 293. Die moderne Skepsis in ihrer geschichtlichen Entwicklung », *Verzeichnis der Vorlesungen*, Sommersemester 1933, p. 31 ; ce dernier cours n'a probablement pas été dispensé.

11 Edgar WIND, « Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts », in Fritz SAXL (dir.), *Vorträge der Bibliothek Warburg. 1930–1931: England und die Antike*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1932, p. 156-229 et planches XIII-XXX. Voir sur ce point Oliver O'DONNELL, « Edgar Wind: 'Hume and the Heroic Portrait' », *Bilderfahrzeuge*, 13 mai 2019, URL : <https://bilderfahrzeuge.hypotheses.org/3767> [consulté en février 2023].

12 Voir aussi Aby WARBURG, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, éd. K. Michels et C. Schoell-Glass, Berlin, Akademie Verlag, coll. « Gesammelte Schriften », n° 7, 2001, p. 258 : en mai 1928 Gertrud Bing annote que Wind avait l'intention de se consacrer, après avoir terminé sa thèse d'habilitation, à l'histoire du platonisme anglais.

13 Voir les études citées dans la note 4.

14 Richard NEWALD, « Nachleben der Antike », *Jahresbericht über die Fortschritte der klassischen Altertumswissenschaft*, n° 232, 1931, p. 1-122 et n° 250, 1935, p. 1-144. Pour plus de détails, voir Graham WHITAKER, « The Warburg Institute Reaches Out: Raymond Klibansky and His British Contacts » in Philippe DESPOIX et Jillian TOMM (dir.), *Raymond Klibansky and the Warburg Library Network*, op. cit., p. 81-83.

15 Giovanna TARGIA, « Edgar Wind's Self-Translations. Philosophical Genealogies and Political Implications of a Cultural-theoretical Tradition », in Maria Teresa COSTA et Hans Christian HÖNES (dir.), *Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2018, p. 77-89.

- 16 Edgar WIND, « Einleitung », in Hans MEIER, Richard NEWALD et Edgar WIND (dir.), *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Band 1. Die Erscheinungen des Jahres 1931*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1934, p. V. Voir Stéphane TOUSSAINT, *La Liberté d'esprit. Fonction et condition des intellectuels humanistes*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. 209-212 et *passim*.
- 17 Voir sur ce point le livre de Philippe Despoix sur la KBW en cours de parution. Je tiens à remercier ici l'auteur d'avoir partagé avec moi certaines parties de ce travail avant sa publication.
- 18 Voir aussi le compte rendu du volume des *Vorträge der Bibliothek Warburg* publié par Werner KAEGI, « England und die Antike », *Neue Zürcher Zeitung*, Sonntagsausgabe, n° 639, 9 avril 1933, p. 2.
- 19 Voir Heinrich RICKERT, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft: Vortrag*, Fribourg-en-Brigau, Leipzig, Tubinge, Mohr, 1899 et Wilhelm WINDELBAUD, *Geschichte und Naturwissenschaft: Rede um Antritt des Rektorats der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg, gehalten am 1. Mai 1894*, Strasbourg, Heitz, 1904.
- 20 La référence classique est Wilhelm DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, Leipzig, Duncker, 1883.
- 21 Voir sur ce point Gertrud BING, *Fragments sur Aby Warburg. Documents originaux en allemand, en anglais, en italien et leur traduction française*, éd. P. Despoix et M. Treml, Paris, INHA, 2019, p. 188-189 : « Il est peu vraisemblable qu'il [Warburg] ait songé à une délimitation logique entre les sciences de la culture et de la nature, comme l'a tentée Heinrich Rickert dans une étude presque oubliée aujourd'hui. En se servant de cette expression [*Kulturwissenschaft*], Warburg se rallie à la science de l'Antiquité classique, qui ne reconnaît aucune séparation entre archéologie et philologie, mais entend faire en sorte que textes et monuments se complètent comme des témoignages ou s'étayent mutuellement. » Voir aussi le *Memorandum* que Wind avait rédigé en 1932 (peut-être avec Gertrud Bing) pour favoriser une future coopération entre la KBW et des institutions universitaires italiennes : Edgar WIND, « Der Begriff der Kulturwissenschaft und die Bibliothek Warburg », in Dieter Wuttke, *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, vol. 2, Baden-Baden, Koerner, 1996, p. 762-765.
- 22 « Diese Blickrichtung auf die Gesamtkultur, gelenkt von einem spezialisierten Interesse für die Funktion der nachlebenden antiken

Elemente, gibt der vorliegenden Bibliographie ihre methodische Form » : Edgar WIND, « Einleitung », *op. cit.*, p. VI.

23 « The general theme of this Bibliography – the survival of the Greek and Roman tradition – is familiar to English readers. They may feel some misgiving, however, at seeing on the German title page the untranslatable word “kulturwissenschaftlich”, which is meant to indicate the method employed. », Edgar WIND, « Introduction », in Hans MEIER, Richard NEWALD et Edgar WIND (dir.), *A bibliography on the survival of the classics. Vol 1. The publications of 1931*, Londres, Cassell & Co., 1934, p. V. Les traductions en français, sauf mention contraire, sont les nôtres.

24 « Ein Problem [...] dessen Wichtigkeit, ja dessen Existenz sogar [...] noch umstritten ist », Edgar WIND, « Einleitung », *op. cit.*, p. VI.

25 « War-time slogans which succeeded in rendering the word ‘Kultur’ altogether disreputable. », Edgar WIND, « Introduction », *op. cit.*, p. V.

26 « The idea of a comprehensive ‘science of civilization’ », *id.*

27 Voir Lucien FEBVRE, Ernest TONNELAT, Marcel MAUSS, Alfredo NICEFORO et Louis WEBER, *Civilisation, le mot et l'idée. Exposés. Discussions*, Paris, La Renaissance du Livre, 1930. Voir Bertrand MÜLLER, « Le concept de civilisation et l'évolution historiographique dans les années 1930 », Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte. Preprint, n° 418. Marc Bloch et les crises du savoir, dir. P. Schöttler et H.-J. Rheinberger, 2011, p. 27-37.

28 Voir par exemple Robert Ranulph MARETT, Arthur EVANS, Andrew LANG, Gilbert MURRAY, Frank Byron JEVONS, John Linton MYRES et William Warde FOWLER, *Anthropology and the Classics. Six Lectures Delivered before the University of Oxford*, Oxford, The Clarendon Press, 1908.

29 Robert OERTEL, *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, vol. 5, 1932-1933, p. 33-40. Voir aussi à ce sujet l'échange de lettres de décembre 1934 et janvier 1935 entre Gertrud Bing et Ernst Robert Curtius dans Dieter WUTTKE (dir.), *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute*, *op. cit.*, p. 57-71.

30 Par exemple, Stephen GASELEE, « A bibliography on the survival of the classics: first volume, the publications of 1931 », *Medium Aevum* vol. 5, n° 2, 1936, p. 144-146 ; Emerson BUCHANAN, « A Bibliography on the Survival of the Classics by Warburg Institute », *The Journal of Philosophy*, vol. 33, n° 14, 1936, p. 389-391. Sur Gaselee, voir Graham WHITAKER, « A moment in time: from the digital record of a migrating library » in Tom KILTON et Ceres BIRKHEAD (dir.), *Migrations in Society, Culture, and the Library*: WESS

European Conference, Paris, France, March 2004, Chicago, Association of College and Research Libraries, 2005, p. 216–232.

31 Pour un panorama sur l'histoire de la discipline, voir Michela PASSINI, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.

32 Ce nœud a été saisi très lucidement par le philosophe Ernst Cassirer, très proche interlocuteur de Warburg dans les années 1920 : ERICH WARBURG, ERNST CASSIRER, GUSTAV PAULI et WALTER SOLMITZ, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M. Warburg*, Darmstadt, Roetherdruck, 1929.

33 Voir Edgar WIND, « Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, supplément n° 25. *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg, 7.-9. Oktober 1930, dir. H. Noack, 1931, p. 170–174 ; traduction française : Edgar WIND, « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », trad. A. Rieber, *Revue germanique internationale*, n° 28. *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, dir. C. Maigné, A. Rieber et C. Trautmann-Waller, 2018, p. 235–238).
Friedrich Theodor VISCHER, « Das Symbol », in Benno HERMANN, Rudolf EUCKEN, Wilhelm DILTHEY, Hermann DIELS, Jacob FREUDENTHAL, Theodor GOMPERZ, Hermann von HELMHOLTZ, Leopold KRONECKER et Friedrich Theodor VISCHER (dir.), *Philosophische Aufsätze Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Leipzig, Fues, 1887, p. 151–193 ; voir la première traduction anglaise : Friedrich Theodor VISCHER, « The Symbol », trad. H.A. Yanacek, *Art in Translation*, vol 7, n° 4, 2016, p. 417–448. Sur Vischer voir Mildred GALLAND-SZYMKOWIAK, « L'Einführung comme symbolisme : de l'expérience esthétique à la perception d'autrui », *Philosophie*, vol. 115, n° 4, 2012, p. 13–30.

34 Edgar WIND, « Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik », *op. cit.*, p. 172 et trad. fr. « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique », *op. cit.*, p. 236–237.

35 Voir Salvatore SETTIS, « Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion », *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, vol. 1, 1997, p. 31–74 ; Giovanna TARGIA, s.v. « Pathosformel », in Mathias BEREK, Kristina CHMELAR, Oliver DIMBATH, Hanna HAAG, Michael HEINLEIN, Nina LEONHARD, Valentin RAUER et Gerd SEBALD (dir.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Gedächtnisforschung*, Wiesbaden, Springer, 2021.

36 Warburg fait explicitement référence à la lyrique : Johann Wolfgang von GOETHE, « Urworte. Orphisch » in Carl Theodor MUSCULUS et Friedrich WILHELM (dir.), *Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Dritter Band*, Stuttgart, Tubinge, Cotta, 1828, p. 101-102.

37 Voir Carlo GINZBURG, « Le forbici di Warburg » in Maria Luisa CATONI, Carlo GINZBURG, Luca GIULIANI et Salvatore SETTIS, *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Milan, Feltrinelli, 2013, p. 109-132.

38 Edgar WIND, « Einleitung », *op. cit.*, p. XI.

39 Voir Maurice HALBWACHS, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925.

40 « [...] any student – or patient – of European history [...] », Edgar WIND, « Introduction », *op. cit.*, p. VIII.

41 « To study the survival of the classics is not only to view the European tradition, but also to participate, however modestly, in the shaping of it », *id.*

42 « [...] considering what possible connection might be established between this type of study and those current in England [...] », *id.*

43 Voir la lettre d'Edgar Wind à Ernst H. Gombrich, 5 juin 1968 : la version anglaise « was done under pressure and shows it », Oxford, Bodleian Library, MS. Wind 64, folder 1. Des deux versions, allemande et anglaise, seule la première a été réimprimée par la suite : Dieter WUTTKE (dir.), *Kosmopolis der Wissenschaft*, *op. cit.*, p. 279-294 ; Edgar WIND, *Das Experiment und die Metaphysik*, *op. cit.*, p. 235-253 ; Edgar WIND, *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, éd. J.M. Krois et R. Ohrt, Hambourg, Philo Fine Arts, 2009, p. 321-346.

44 Edgar WIND, « Einleitung », *op. cit.*, p. XI, n. 1 : « Die Mitarbeiter haben ihre Referate geschrieben, ohne ein philosophisches Programm gekannt oder gebilligt zu haben. Sie sind daher für den Gedankengang dieser Einleitung nicht mitverantwortlich ».

45 Voir Joist GROLLE, « Percy Ernst Schramm – Fritz Saxl. Die Geschichte einer zerbrochenen Freundschaft », in Horst BREDEKAMP, Michael DIERS et Charlotte SCHOELL-GLASS (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim, VCH, 1991, p. 102-108, et David THIMME, *Percy Ernst Schramm und das Mittelalter. Wandlungen eines Geschichtsbildes*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

46 Martin RASCH, « Juden und Emigranten machen Wissenschaft », *Völkischer Beobachter*, n° 5, 1935, p. 5 et n° 23, 1935, p. 6 (réimprimé

dans Dieter WUTTKE (dir.), *Kosmopolis der Wissenschaft*, op. cit., p. 296-298).

47 Edgar WIND, « Einleitung », op. cit., p. XV : « Innerhalb des Kapitels, 'Bildtradition' ergab sich daraus die Bedeutung, die der ikonologischen Methode zugesprochen wurde » ; Edgar WIND, « Introduction », op. cit., p. XII : « In the chapter on 'pictorial tradition' ('Bildtradition'), it leads to laying particular stress upon the so-called 'iconological method' ».

48 Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo de Schifanoia à Ferrare », in Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 215.

49 Gertrud BING, « Fritz Saxl, 1890-1948. A Memoir », in Donald James GORDON (dir.), *Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, London, New York, Nelson, 1957, p. 28.

50 Voir par exemple William S. HECKSCHER, « The Genesis of Iconology », in Congrès international d'histoire de l'art, *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bonn 1964 3. *Theorien und Probleme*, Berlin, Mann, 1967, p. 240-241 : « [...] the words 'iconology' and 'Warburg method', and justifiably so, have virtually become interchangeable ».

51 Erwin PANOFKY, « Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst », *Logos: Zeitschrift für systematische Philosophie*, n° 21, 1932, p. 103-119 ; Erwin PANOFKY, « Introductory » in Erwin PANOFKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, coll. « The Mary Flexner lectures », n° 7, 1939, p. 3-32 ; Erwin PANOFKY, « Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art » in Erwin PANOFKY, *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, New York, Doubleday, 1955, p. 26-54.

52 Erwin PANOFKY, « On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts », trad. J. Elsner et K. Lorenz, *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 3, 2012, p. 467-482 ; Jaś ELSNER et Katharina LORENZ, « The Genesis of Iconology », *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 3, 2012, p. 483-512.

53 Voir Erwin PANOFKY, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York, Harper & Row, 1972 [1960], p. 153, par rapport au terme *Pathosformel* : « there is no adequate translation for Warburg's indispensable term ».

54 Erwin PANOFKY, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, éd. B. Teyssèdre, trad. C. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 3.

55 Dans une lettre du 16 juillet 1938 à Benhard Flexner (un éminent avocat, membre du « Emergency Committe in Aid of Displaced Foreign Scholars » en New York) Panofsky explique l'impasse dont souffre l'humaniste lorsqu'il écrit dans une langue étrangère. En fait, pour lui, « the stylistic formulation is an integral part of the meaning he tries to convey » : Erwin PANOFSKY, *Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*, éd. Dieter Wuttke, 5 vol., Wiesbaden, Harrassowitz, 2001-2014, vol. 2, p. 118-120. Voir aussi les considérations que Panofsky exprime en tant que traducteur d'une source classique pour les études d'histoire de l'art médiévale : *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, ed., transl. and annotated by Erwin Panofsky, Princeton, Princeton University Press, 1979 [1946]), p. xi-xii.

56 Pour cette interprétation, voir en particulier Edgar WIND, « Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik », *op. cit.*

AUTHOR

Giovanna Targia

Giovanna Targia est actuellement chercheuse postdoctorale à l'université de Zurich et au Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. Ses recherches portent sur l'esthétique et l'historiographie de l'art des xix^e et xx^e siècles – avec un intérêt particulier pour la langue de l'histoire de l'art allemande et des auteurs tels que Aby Warburg, Heinrich Wölfflin, Edgar Wind – ainsi que sur la théorie et la pratique de la traduction.

IDREF : <https://www.idref.fr/254190723>

Un essai, deux publics : enjeux de l'autotraduction dans *Papà, mamma e gender* (2015) et *Papa, maman, le genre et moi* (2017) de Michela Marzano

Sara De Balsi

DOI : 10.35562/marge.539

Copyright
CC BY-NC-SA

ABSTRACTS

Français

Cette contribution porte sur l'essai *Papà, mamma e gender* (2015) / *Papa, maman, le genre et moi* (2017) de la philosophe et écrivaine Michela Marzano. Publiés à deux ans de distance en Italie et en France, ces deux ouvrages jumeaux constituent un exemple d'autotraduction non déclarée. Nous étudions d'abord le changement de contexte de publication et les différences dans le paratexte des deux ouvrages ; nous examinons ensuite les modifications apportées d'une version à l'autre et montrons enfin comment, par l'autotraduction, Marzano renforce sa présence d'autrice bilingue dans les champs littéraires et intellectuels italiens et français.

English

This contribution focuses on the essay *Papà, mamma e gender* (2015) / *Papa, maman, le genre et moi* (2017) by philosopher and writer Michela Marzano. First published in Italy, then two years later in France, this work is an example of undeclared self-translation. I analyze the change of publication context and the differences in the paratext of the two works; then, I study the changes between the two versions and finally I show how, through self-translation, Marzano strengthens her presence as a bilingual author in the Italian and French literary and intellectual fields.

INDEX

Mots-clés

Marzano (Michela), autotraduction, réécriture, genre

Keywords

Marzano (Michela), self-translation, rewriting, gender

OUTLINE

Contexte de publication et paratexte
Adaptation du texte
Identité énonciative

TEXT

- 1 Philosophe, essayiste et romancière italienne basée à Paris, Michela Marzano écrit en italien et en français. Si sa carrière universitaire en tant que spécialiste de bioéthique et des philosophies du corps se déroule en France¹, son engagement politique s'inscrit dans son pays d'origine, où elle a été députée du Parti démocrate de 2013 à 2018.
- 2 Entre son arrivée à Paris en 1998 et 2010, elle écrit principalement en français des ouvrages de philosophie. Les traductions en italien, lorsqu'elles sont réalisées, sont confiées à des traducteurs professionnels². C'est aux alentours de 2010 qu'elle commence à écrire en italien, d'abord en tenant une rubrique dans le quotidien *La Repubblica*, puis avec la publication de l'essai *Sii bella e stai zitta* (2010) et du récit autobiographique *Volevo essere una farfalla* (2011), portant sur son expérience de l'anorexie. Ce dernier texte retentissant est paru en France dans une traduction allographe³, tout comme son premier roman *L'amore che mi resta* (2017), publié chez Grasset dans une traduction de Lise Caillat avec la mention « revu et adapté par l'auteur »⁴.
- 3 La plupart de ses ouvrages philosophiques ont continué à paraître en italien dans une traduction allographe.
- 4 Au cours des dernières années, cependant, un certain nombre de textes de Marzano ont été publiés dans les deux langues, sans mention d'autotraduction. *L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore* / *Tout ce que je sais de l'amour*, à mi-chemin entre autobiographie et réflexion philosophique, en est un exemple⁵. Autrement dit, le pacte autotraductif⁶ étant absent, chaque version du texte se comporte dans le champ philosophique et intellectuel comme un original⁷.

- 5 Pourquoi ce choix, assez tardif, d'une autotraduction non déclarée ? Y a-t-il des différences entre la version italienne et la version française d'un même texte ? Enfin, qu'est-ce que l'autotraduction permet à l'autrice de gagner par rapport au recours à des traducteurs professionnels ?
- 6 Pour répondre à ces questions, je me focaliserai sur un texte où ces enjeux sont particulièrement visibles, en raison de son ancrage dans l'actualité aux moments de sa double publication. Il s'agit d'un essai contribuant au débat sur le genre (*gender*), paru sous des titres presque identiques en Italie et en France : *Papà, mamma e gender* (2015) et *Papa, maman, le genre et moi* (2017)⁸, sans mention d'autotraduction. Dans cet essai qui se veut accessible au grand public, Marzano essaie d'éclairer les concepts fondamentaux des études de genre, en se confrontant – c'est là son apport le plus original – à des lectures et interprétations des adversaires de l'« idéologie du genre » qui, circulant surtout sur internet, influencent jusqu'aux responsables religieux et politiques. L'engagement de l'essayiste émerge principalement à travers une défense des droits des homosexuels et des familles homoparentales, défense qu'elle relie directement à son expérience personnelle⁹.
- 7 J'examinerai d'abord le changement de contexte de publication et les différences dans le paratexte des deux ouvrages (notamment la quatrième de couverture et la préface) ; je montrerai ensuite dans quelle mesure le texte lui-même change d'une version à l'autre ; j'avancerai enfin quelques hypothèses sur l'identité énonciative de l'essayiste autotraductrice, ainsi que sur son positionnement dans les deux champs intellectuels dans lesquels elle se situe.
- 8 S'il est évident que la double appartenance de l'autrice lui permet de s'adresser avec pertinence à deux publics nationaux, la présence d'une perspective transnationale de la réflexion reste à interroger.

Contexte de publication et paratexte

- 9 Alors qu'il n'y a pas de forte distance dans le choix des éditeurs – UTET en Italie et Albin Michel en France étant tous les deux des éditeurs historiques, à caractère généraliste, qui ne méprisent pas les

débats sur l'actualité –, une première différence entre *Papà, mamma e gender* et *Papa, maman, le genre et moi* apparaît dans le paratexte.

- 10 La quatrième de couverture italienne présente trois questions directes au lecteur : « Uomini e donne si nasce o si diventa? È giusto che nelle scuole si parli di sesso, identità di genere e orientamento sessuale? Esiste un'ideologia gender¹⁰ ? » Si la première question fait implicitement appel à la « théorie du genre » dont Marzano retrace la genèse dans l'essai (et qu'elle fait commencer, comme beaucoup d'autres, avec *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir), les deux autres questions évoquent le débat italien sur la question qui touche essentiellement au problème de l'enseignement du *gender* à l'école et de l'existence supposée d'une idéologie de celui-ci. C'est donc dans ce débat que le livre se situe immédiatement.
- 11 Le rabat de la quatrième de couverture présente en revanche un texte très long, qui mérite d'être reproduit en entier :

Le discriminazioni e la violenza contro le donne e le persone omosessuali e transessuali sono oggi, almeno a parole, unanimemente condannati in Italia. Una frattura profonda divide invece il Paese quando si discute dei mezzi per combattere questi mali. Al centro del durissimo dibattito c'è la cosiddetta "teoria del gender". Da un lato, i sostenitori sentono tutta l'ingiustizia di una società in cui una persona può ancora essere considerata inferiore a causa del proprio diverso orientamento sessuale, del proprio sesso, della propria identità di genere. Dall'altro, gli oppositori vedono nella teoria una pericolosa deriva morale, il tentativo di scardinare i valori fondamentali del vivere umano. È una questione sulla quale esiste, come diceva il cardinale Martini, un "conflitto di interpretazioni" perché ha a che fare con "le caverne oscure, i labirinti impenetrabili" che ci sono dentro ognuno di noi. Sulla questione, Michela Marzano spiega al lettore la genesi e le implicazioni dell'idea di gender e, senza mai rinnegare le sue radici cattoliche, decostruisce le letture che ne danno oggi molte associazioni religiose. Soprattutto non esita mai a mettersi in gioco direttamente, raccontando se stessa e identificandosi nell'esperienza di chi ha vissuto da vittima innocente il dramma dell'esclusione¹¹.

- 12 Ce texte inscrit l'essai, encore plus nettement que les questions de la quatrième de couverture, dans le débat national sur ce qu'on appelle

la « théorie du genre », débat tout de suite décrit comme profondément clivé. Le cardinal Carlo Maria Martini (1927-2012), connu pour ses positions progressistes qui en ont fait l'idole des catholiques de gauche en Italie, est évoqué ici plutôt comme une figure tutélaire que pour son apport au débat : en effet, comme le lecteur va le découvrir, il s'agit de l'un des points de référence de la réflexion de Marzano¹². La fin du texte insiste sur la contribution de l'essai à un débat interne à la religion catholique et sur la dimension personnelle de la réflexion de Marzano.

- 13 L'autre rabat contient une photo et une biographie de l'autrice fortement centrée sur sa carrière italienne (études, doctorat, publications), mais qui mentionne tout de même qu'elle est professeure de philosophie à l'Université Paris Descartes.
- 14 Le paratexte français présente des enjeux assez différents. Le bandeau du livre – « Pour en finir avec les discours d'Onfray, Finkielkraut, Zemmour, etc... » – situe l'essai dans un débat on ne peut plus français, avec un positionnement bien précis. Voici le texte de la quatrième de couverture :

La question du « genre » embrase et divise depuis quelques années la société française. D'un côté, ceux qui voient dans cette question une idéologie visant à détruire les fondements de la famille et donc de la société. De l'autre, ceux qui font de la lutte contre les discriminations une priorité absolue. Mais si le sujet cristallise toutes les passions, de quoi parle-t-on réellement ?

La philosophe Michela Marzano décrypte la question en dénonçant les nombreuses confusions des militants et des intellectuels entre : différence des sexes, identité de genre, orientation sexuelle, pratiques sexuelles. Elle rétablit, avec une intelligence fine et lucide, la vérité sur un enjeu de société.

- 15 Par rapport au rabat italien, on remarque trois différences importantes : d'abord, cette quatrième de couverture situe l'essai dans le débat national d'un « enjeu de société », la nation en question étant ici évidemment la France ; deuxièmement, on observe la disparition de la référence catholique ; enfin, à partir du prédicatif « la philosophe » devant le nom de l'autrice, la question du genre est placée directement dans le débat philosophique, avec une insistance sur la dimension de décryptage et d'analyse conduite avec les

instruments théoriques et moins, voire pas du tout, sur la dimension personnelle de l'essai.

- 16 Cette variation dans le paratexte en dit peut-être plus sur les différences dans l'édition d'essais dans les deux pays que sur l'autrice elle-même ; néanmoins, on peut déjà observer l'absence totale d'une perspective transnationale de la réflexion : à travers ces deux discours d'escorte, Marzano adresse son essai à deux publics nationaux ignorant tout l'un de l'autre.
- 17 Cette conclusion est confirmée à la lecture de la « Premessa » et de la « Préface », très différentes dans les deux versions. La « Premessa » italienne s'ouvre sur une référence au contexte immédiat de la parution de l'essai : la deuxième édition du *Family day*, une manifestation qui, née en 2007 comme forme de protestation contre un projet de loi visant à reconnaître juridiquement les couples homosexuels, suscite désormais (en 2015, année de parution du livre) les inquiétudes de nombreux parents d'élèves face à la possibilité que la supposée « idéologie du *gender* » soit enseignée à leurs enfants.
- 18 Cette prémisse est très courte et elle énonce clairement l'objectif du livre : démonter les interprétations fantaisistes du *gender* ; « nommer » correctement les choses ; comprendre (et combattre) l'hostilité à l'égard des études de genre. L'autrice conclut en se référant à la pensée de la fêlure (« la crepa ») qui anime l'ensemble de sa réflexion philosophique (version italienne [VI], p. 16), pensée de la complexité et de l'imperfection.
- 19 L'essayiste prend parti dans le débat national, virulent, sur la question : « Per mesi, non ho realizzato che si stava pian piano creando una frattura profondissima nel nostro Paese¹³ », écrit-elle notamment (VI, p. 13), pour ajouter, un peu plus loin : « Non si tratta, in realtà, di un problema solo italiano. In Francia ad esempio – dove nel 2012 è nato il movimento della Manif Pour Tous – circolano libri e pamphlet inutilmente polemici contro il *gender*¹⁴ » (VI, p. 14). C'est la seule comparaison explicite avec la France dans la version italienne de l'essai ; l'autrice n'affirme par ailleurs jamais que c'est le pays où elle vit¹⁵. Seuls le lieu et la date à la fin de ce texte d'ouverture (« Parigi, agosto 2015 », VI, p. 17) évoquent le fait qu'elle écrit en France.

- 20 La « Préface » de l'édition française est spéculaire : elle s'ouvre sur une référence à l'actualité politique et sociale des questions de genre, cette fois dans une perspective française : « Juillet 2017 : la question du "genre" recommence à hanter la société française » (version française [VF], p. 11). Le livre étant publié à la rentrée 2017, la préface resitue l'œuvre dans son contexte immédiat, celui du débat sur la PMA, à laquelle le Comité consultatif national d'éthique venait de donner un avis favorable.
- 21 La généalogie de l'inquiétude française pour le « genre » est ensuite retracée, à partir de 2011 et surtout de 2012 (le mouvement de La Manif pour tous). Après avoir rappelé, ici aussi, le clivage du débat national sur la question, l'autrice énonce le projet du livre qui est de déconstruire le discours pseudosavant sur le genre, qui se diffuse surtout par des textes et des vidéos circulant sur internet, et de donner des définitions claires et accessibles des concepts clés des études de genre.
- 22 Il y a, dans la première partie de cette préface, deux références à l'Italie : « Ces inquiétudes [sur le genre] ne sont pas limitées à l'Hexagone, et on retrouve des arguments quasi similaires en Italie, par exemple, où je vis une partie de l'année » (VF, p. 13) ; et un peu plus loin :

Ce mouvement [« La Manif pour tous » de 2012] fera des émules en Europe, en particulier en Italie où l'opposition au 'genre' se radicalise autour du projet de loi sur les unions civiles des personnes du même sexe, en 2015-2016. L'Italie, pays du Vatican, va devenir avec la France l'un des principaux pôles de résistance et un abcès de fixation sur cette question (VF, p. 13).

Ces références laconiques à l'Italie¹⁶ se font sous l'angle de la similarité des arguments et de la continuité entre les mouvements d'opposition au « genre », sans aucune mention des différences dans l'approche à la question dans les deux pays.

- 23 Dans la deuxième partie de l'introduction, absente de la « Premessa » italienne (VF, p. 20-31 ; comme on le verra, cette section constitue le chapitre 3), l'autrice se définit comme une philosophe catholique et pratiquante qui s'intéresse aux questions de l'homosexualité, des unions civiles et du mariage gay. Partant de l'hypothèse que les

théories anti-genre ne sont qu'un écran de fumée devant l'homophobie de ceux qui les formulent (VF, p. 25), elle propose une défense des études de genre parce qu'elles fournissent les instruments pour dire qui l'on est et ce que l'on ressent (VF, p. 19-20), et elle entend la pensée de la sexualité comme une pensée de la fragilité et de l'imperfection humaine (VF, p. 30).

- 24 L'ancrage personnel, familial, de la réflexion est revendiqué : l'autrice fait mention de sa formation au sein d'une famille catholique traditionnelle, de ses problèmes d'anorexie et de l'homosexualité de son frère, mal acceptée dans la famille ; autant d'expériences qui ont influencé sa réflexion.
- 25 La préface se conclut avec une citation (qui donne le titre au chapitre 3 de la version italienne), traduite par l'autrice : « Et maintenant "venez, avancez donc, gens au nez courtaud", comme dit la chanson de Guccini » (VF, p. 28). Cette référence au premier vers d'une chanson italienne, « Cirano » de Francesco Guccini (1996), privée de son contexte et sans note explicative, est certainement incompréhensible à la majeure partie des lecteurs français, malgré le fait que la chanson en question soit une réécriture d'une œuvre très populaire de la littérature française.
- 26 Si dans la « Premessa » italienne, la mention de Paris comme lieu d'écriture trahissait la double inscription de l'ouvrage, dans les contextes français et italien, la citation de Guccini est un signe isolé d'altérité, dans cette préface qui, par ailleurs, situe le texte dans un débat on ne peut plus national.

Adaptation du texte

- 27 Focalisons-nous maintenant sur l'ensemble de l'essai. À quel point l'autotraduction en français s'éloigne-t-elle de la version italienne ? Quelle est la part du travail de réécriture ? En quoi les deux textes s'adaptent-ils à deux publics différents ?
- 28 En confrontant les deux versions, on constate rapidement qu'on n'est pas face à une « simple » autotraduction de l'italien au français (priorité qu'on établirait, d'ailleurs, par la seule chronologie des publications). Les deux textes sont en effet assez différents : les opérations de réécriture y sont nombreuses. On observe des

suppressions, des ajouts et, surtout, de nombreux déplacements de parties de textes d'une version à l'autre. Ce tableau présente synthétiquement les différences entre les deux essais :

Version italienne	Version française
Premessa <i>Correspond à la première partie de la Préface</i>	Préface <i>Beaucoup plus longue. Elle englobe les considérations personnelles du Capitolo 3</i>
Capitolo 1. #nogender • Les paragraphes 1 et 3 correspondent au Chapitre 3 • Le paragraphe 2 (« E le famiglie? ») sera partiellement réutilisé dans le Chapitre 5 • Le paragraphe 4 (« Principessa e calciatori ») sera partiellement réutilisé dans le Chapitre 1	Chapitre 1. « De quoi le genre est-il le nom ? » Paragraphes de définitions, en grande partie repris du Capitolo 4
Capitolo 2. Capire l'ideologia gender in meno di tre minuti <i>Correspond exactement au Chapitre 2</i>	Chapitre 2. Comprendre l'idéologie du genre « en moins de trois minutes » ←
Capitolo 3. Venite pure avanti, voi con il naso corto <i>Chapitre « personnel », englobé dans la préface avec quelques coupes</i>	Chapitre 3. Qui suis-je ? Identité et orientation sexuelle <i>Correspond grosso modo aux paragraphes 1 et 3 du Capitolo 1</i>
Capitolo 4. In principio era il gender • L'introduction et les paragraphes 1 et 2 sur la position de l'Église seront supprimés. • Le paragraphe 3 sur les origines des études de genre, remanié, donnera lieu au Chapitre 1 • Les paragraphes 4 et 5 correspondent au Chapitre 4	Chapitre 4. Les querelles du genre <i>Correspond aux paragraphes 4 et 5 du Capitolo 4</i>
Capitolo 5. La #buonascuola fa la differenza <i>Correspond au Chapitre 5</i>	Chapitre 5. Le genre à l'école. Danger ? ← Le paragraphe « Mais qu'est-ce qu'une famille naturelle ? » reprend le paragraphe 2 du Capitolo 1 (« E le famiglie? »)
Epilogo <i>Correspond exactement à l'Épilogue</i>	Épilogue ←
Glossario <i>Correspond exactement au Glossaire</i>	Glossaire ←

a pas beaucoup de différences ni dans le contenu ni dans le plan général (qui consiste toujours en cinq chapitres, avec une préface, un épilogue et un glossaire), l'agencement des contenus au sein des chapitres, et donc la progression de l'argumentation, changent sensiblement. On voit que seuls deux chapitres (le 2 et le 5), ainsi que l'épilogue, sont traduits sans grands changements ; le contenu de deux chapitres de la version italienne (le 1 et le 4) est démembré pour être placé à des positions différentes dans le texte français ; enfin le chapitre 3 italien, comme on l'a vu, est légèrement coupé¹⁷ et englobé dans la longue préface de la version française. Les suppressions et les ajouts sont relativement peu nombreux. Des digressions ou exemples sur l'Italie sont parfois supprimés et des « équivalents » français viennent les remplacer¹⁸. De nombreuses transitions, dérivant du déplacement de paragraphes ou chapitres entiers, sont des ajouts de la version française.

- 30 On peut dès lors se demander s'il s'agit encore du même texte, d'une version à l'autre. Il me semble que, si les deux textes sont assez différents au premier regard, il y a, en définitive, peu de création de nouveaux contenus, la très grande partie des interventions concernant, comme on l'a vu, le montage d'un même matériel textuel. On peut encore parler d'autotraduction, puisque l'essai demeure le même dans ses deux éditions différentes.
- 31 À quelle nécessité répondent les changements opérés ? On peut faire l'hypothèse que le chapitre 3 de la version italienne, au contenu fortement personnel, est placé dans la préface de la version française afin de placer le livre sous le signe de l'expérience directe de l'autrice. Pour le reste, en effet, la disposition du texte français semble se tenir plus près des conventions universitaires : notamment, le chapitre consacré aux définitions se trouve en première position, alors que le premier chapitre de la version italienne, dans lequel l'autrice s'attelait à démonter un spot publicitaire d'une association anti-*gender*, plaçait le texte dès le départ dans une démarche polémique et le ton était dans l'ensemble moins académique et plus personnel.
- 32 Un autre changement dans l'organisation du texte, concernant l'usage de la typographie, vient soutenir cette hypothèse. La version italienne contient des sections écrites dans une police différente du reste du texte, placées soit au sein du chapitre soit à la fin. Ces insertions ont

souvent un ton plus « intime » et contiennent des digressions, des approfondissements ou des exemples tirés de la vie de l'autrice. Dans la version française, ce dispositif typographique est abandonné et les pages mises en exergue par l'usage de la police sont parfois supprimées, mais le plus souvent intégrées à l'argumentation en tant qu'exemples, parfois transformées en sous-chapitres à part entière.

Identité énonciative

- 33 Il convient désormais de s'interroger sur l'identité énonciative de l'autrice au sein de ses deux pays d'appartenance. Nous avons vu que Michela Marzano prend position en Italie et en France de manière indépendante, en s'adressant de façon distincte à chacun de ses deux publics potentiels et en ayant le souci de se situer à chaque fois dans un débat national, sans jamais prendre en compte la possibilité d'un débat transnational sur la question.
- 34 Il faut observer que dans l'échiquier politique des deux pays le livre ne peut pas occuper la même position. En effet, si en France la question du genre inquiète essentiellement la droite, en Italie ce qu'on appelle le *gender* préoccupe aussi le centre gauche qui gouverne le pays au moment où Marzano écrit, et qui comprend également une composante catholique modérée. C'est pourquoi bien que l'identité catholique de l'essayiste soit revendiquée dans les deux versions du texte, dans la version italienne les références à des penseurs catholiques (*in primis* le cardinal Martini) et les citations qui s'y rapportent, ainsi que les digressions personnelles où l'autrice évoque son catholicisme, sont plus nombreuses. Le public de centre gauche, animé par ses différentes composantes, et notamment par celle catholique, me semble le véritable destinataire de la version italienne de l'essai. Aussi, dans ce texte, la dimension d'intervention politique me semble plus marquée.
- 35 Nous avons vu aussi que la version française correspondait plus – tout en restant un ouvrage grand public avec une empreinte personnelle qui s'exprime surtout dans la préface – aux exigences argumentatives de l'écriture universitaire, alors que la version italienne, plus « désordonnée », plus libre en quelque sorte, pouvait rester l'œuvre d'une écrivaine prenant position dans les débats politiques et sociaux de son pays ; cette différence s'observe aussi au

niveau de l'éthos discursif, plus académique dans le texte français, plus engagé et subjectif dans la version italienne¹⁹.

- 36 De ce point de vue, le texte semble confirmer le partage, construit au fil des années, qui fait que l'autrice s'adresse au public italien plutôt en tant qu'écrivaine²⁰ et au public français en tant que philosophe. Cependant, c'est précisément à travers des textes ni philosophiques ni romanesques (tel que celui-ci, mais aussi, dans un autre registre, *L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore*, entre récit autobiographique et réflexion philosophique) que Marzano brouille cette distinction entre ses deux identités énonciatives pour s'adresser à chacun de ses publics sans passer par la médiation de la traduction. L'autotraduction dessert ainsi le projet de devenir une autrice (écrivaine et philosophe) bilingue. J'entends ici, avec Rainier Grutman, le bilinguisme littéraire comme une « communication dédoublée » qui « permet de communiquer avec les lecteurs de deux communautés linguistiques et, le cas échéant, de fonctionner à l'intérieur de deux systèmes littéraires, voire d'être reconnu comme un auteur à part entière dans deux littératures distinctes²¹. »
- 37 L'« opacité » de l'opération d'autotraduction²² ne contribue pas, dans ce cas, à l'assimilation d'une autrice périphérique dans un centre, dans la mesure où on ne peut pas parler de centre et de périphérie pour les champs littéraires italien et français ; elle permet en revanche à Marzano de « fonctionner » dans deux « centres », dans deux contextes non hiérarchisés, en adaptant du mieux possible le texte à ses deux publics.
- 38 Les limites de cette opération résident dans le manque d'une perspective transnationale, ou binationale : les deux pays – leurs lois en matière de genre, leurs traditions intellectuelles, leurs mouvements anti-genre... – ne sont jamais soumis à une comparaison qui pourrait se révéler fructueuse²³. Au contraire, les différences, aussitôt évoquées, sont minimisées, comme dans cet extrait évidemment absent de la version italienne :

On pourrait croire que ce genre de pratiques et de propos [homophobes de la part d'enseignants et éducateurs] ne seraient propres qu'à l'Italie où le poids de l'Église catholique est encore très fort, et qu'ils seraient aujourd'hui impossibles en France, État laïc. Mais, à partir du moment où des associations de parents d'élèves

s'insurgent contre le fait qu'on puisse enseigner à leurs enfants l'équivalence entre l'hétérosexualité et l'homosexualité, n'est-ce pas la démonstration du fait que certains continuent en France aussi à penser que l'homosexualité est une déviance (VF, p. 91) ?

- 39 En conclusion, l'œuvre de Marzano poursuit, pour l'instant, un double chemin dans les deux pays de l'autrice, chemin où l'autotraduction joue, dans les dernières années, un rôle de plus en plus important en direction de la constitution d'une œuvre bilingue.
- 40 Dans le cas d'un ouvrage s'insérant dans le débat intellectuel et d'actualité, tel que *Papà, mamma e gender / Papa, maman, le genre et moi*, on aurait pu s'attendre à l'instauration d'un dialogue entre les deux pays. Néanmoins, malgré les ajustements mis en place, l'autrice choisit de s'adresser simultanément à deux publics sans mettre en place une perspective transnationale ; Marzano aboutit ainsi à créer deux œuvres jumelles pour deux publics qui ignorent tout l'un de l'autre.

BIBLIOGRAPHY

DASILVA Xosé Manuel, « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques », in Rainier GRUTMAN et Alessandra FERRARO (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016, p. 103-118.

FERRARO Alessandra, « “Traduit par l'auteur”. Sur le pacte autotraductif », in Rainier GRUTMAN et Alessandra FERRARO (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016, p. 121-140.

GRUTMAN Rainier, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, n° 6. *Regards croisés autour de l'autotraduction*, éd. P. Puccini, 2015, DOI : https://www.doi.org/10.17457/IF6_2015/GRU [consulté en février 2023].

MARZANO Michela, *La pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Buchet Chastel, 2003.

MARZANO Michela, *Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2007.

MARZANO Michela (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

MARZANO Michela, *La mort spectacle. Enquête sur l'« horreur-réalité »*, Paris, Gallimard, 2007.

MARZANO Michela, *Volevo essere una farfalla. Come l'anoressia mi ha insegnato a vivere*, Milan, Mondadori, 2011.

MARZANO Michela, *Légère comme un papillon*, trad. C. Paul, Paris, Grasset, 2012.

MARZANO Michela, *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia*, Milan, Mondadori, 2012.

MARZANO Michela, *La morte come spettacolo. Indagine sull'horror reality*, Milan, Mondadori, 2013.

MARZANO Michela, *L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore*, Turin, UTET, 2013.

MARZANO Michela, *Tout ce que je sais de l'amour*, Paris, Stock, 2014.

MARZANO Michela, *Papà, mamma e gender*, Turin, UTET, 2015.

MARZANO Michela, *Papa, maman, le genre et moi*, Paris, Albin Michel, 2017.

MARZANO Michela, *L'amore che mi resta*, Turin, Einaudi, 2017.

MARZANO Michela, *L'amour qui me reste*, trad. L. Caillat, Paris, Grasset, 2018.

NOTES

1 Voir Michela MARZANO, *Philosophie du corps*, Paris, PUF, 2007 et Michela MARZANO (dir.), *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

2 Dans le récit autobiographique *Volevo essere una farfalla (Come l'anoressia mi ha insegnato a vivere*, Milan, Mondadori, 2011), l'autrice fait état d'un sentiment de malaise à la lecture de la traduction italienne de ses ouvrages (chapitre 55).

3 *Volevo essere una farfalla. Come l'anoressia mi ha insegnato a vivere*, Milan, Mondadori, 2011 ; *Légère comme un papillon*, trad. C. Paul, Paris, Grasset, 2012.

4 *L'amore che mi resta*, Turin, Einaudi, 2017 ; *L'amour qui me reste*, trad. L. Caillat, Paris, Grasset, 2018 (traduction revue et adaptée par l'autrice).

5 *L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore*, Turin, UTET, 2013 et *Tout ce que je sais de l'amour*, Paris, Stock, 2014, avec mention « Édition Stock, 2014, sauf pour la langue italienne ».

6 Alessandra FERRARO, « “Traduit par l'auteur”. Sur le pacte autotraductif », in Rainier GRUTMAN et Alessandra FERRARO (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016, p. 121-140. L'expression, forgée sur celle de

« pacte autobiographique » introduite par Philippe Lejeune, indique un contrat de lecture entre l'auteur autotraducteur et son public, par lequel l'auteur atteste la paternité de l'acte traductif, en orientant par là même sa réception.

7 D'autres exemples de textes parus dans les deux langues sans mention d'autotraduction sont : *La mort spectacle. Enquête sur l'horreur-réalité* (Paris, Gallimard, 2007) et *La morte come spettacolo. Indagine sull'horror reality* (Milan, Mondadori, 2013) ; *La pornographie ou l'épuisement du désir* (Paris, Buchet-Chastel, 2003) et *La fine del desiderio. Riflessioni sulla pornografia* (Milan, Mondadori, 2012).

8 *Papà, mamma e gender*, Turin, UTET, 2015 et *Papa, maman, le genre et moi*, Paris, Albin Michel, 2017.

9 Le frère homosexuel de l'autrice a subi des violences de caractère homophobe, pendant sa jeunesse en Italie. Cette circonstance biographique est aussi à mettre en relation avec le milieu catholique traditionaliste dont Marzano est issue.

10 « On naît hommes et femmes ou on le devient ? Est-il juste qu'à l'école l'on parle de sexe, d'identité de genre et d'orientation sexuelle ? Existe-t-il une idéologie du genre ? » Je traduis.

11 « Les discriminations et la violence contre les femmes et les personnes homosexuelles et transsexuelles sont aujourd'hui, au moins dans les mots, condamnés à l'unanimité en Italie. En revanche, une fracture profonde divise le pays lorsqu'on discute des moyens pour combattre ces maux. Au centre de ce débat très dur, il y a ce qu'on appelle la "théorie du genre". D'un côté, ses défenseurs ressentent l'injustice d'une société dans laquelle une personne peut encore être considérée comme inférieure à cause de son orientation sexuelle, de son sexe, de son identité de genre. De l'autre, ses opposants voient dans la théorie une dérive morale dangereuse, la tentative de démanteler les valeurs fondamentales de la vie humaine. C'est une question sur laquelle il existe, comme le disait le cardinal Martini, un "conflit des interprétations", car elle a affaire avec "les cavernes obscures, les labyrinthes impénétrables" qui sont en chacun de nous. À propos de cette question, Michela Marzano explique au lecteur la genèse et les implications de l'idée de genre et, sans jamais renier ses racines catholiques, déconstruit les lectures qu'en donnent aujourd'hui de nombreuses associations catholiques. Surtout, elle n'hésite jamais à intervenir personnellement, en parlant d'elle-même et en s'identifiant à ceux qui, en tant que victimes innocentes, ont vécu le drame de l'exclusion. » Je traduis.

- 12 L'exergue de la version italienne de l'essai, absente dans la version française, est également une citation du cardinal Carlo Maria MARTINI, *Credere e conoscere. Un confronto sui temi etici contemporanei*, Turin, Einaudi, 2012 (dialogue avec Ignazio Marino).
- 13 « Pendant des mois, je ne me suis pas rendu compte que petit à petit une fracture très profonde était en train de se créer dans notre pays. » Je traduis.
- 14 « Il ne s'agit pas, en réalité, d'un problème seulement italien. En France par exemple – où en 2012 est né le mouvement de la Manif pour tous – circulent des livres et des pamphlets inutilement polémiques contre le genre. » Je traduis.
- 15 Cependant, dans ces pages introductives, Marzano cite abondamment un essai d'un auteur non traduit et inconnu du public italien, contre lequel elle polémique. Il s'agit du penseur réactionnaire et climatosceptique Drieu Godefridi, auteur du pamphlet *La Loi du genre* (Paris, Les Belles Lettres, 2015).
- 16 Au cours de l'essai (VF, p. 108), elle va tout de même évoquer brièvement son expérience « en tant que députée italienne ».
- 17 Notamment, un long paragraphe (VI, p. 82-84) commentant l'article 29 de la Constitution italienne (« La Repubblica riconosce i diritti della famiglia come società naturale fondata sul matrimonio ») est supprimé.
- 18 On peut mentionner une énumération des avancées juridiques en matière de droit des femmes en Italie (VI, p. 65-66), remplacée par une énumération analogue, mais fondée sur le droit français, dans la version française (VF, p. 68).
- 19 À ce propos, le poids des propositions et des interventions apportées par les éditeurs reste inconnu.
- 20 Depuis la fin de son expérience politique, elle se présente en Italie de plus en plus comme (uniquement) écrivaine. Voir par exemple la présentation du roman *Idda* dans l'émission de télévision diMartedì en janvier 2019, disponible sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=QWBOq41VBm4> [consulté en février 2023].
- 21 Rainier GRUTMAN, « Francophonie et autotraduction », *Interfrancophonies*, n° 6. *Regards croisés autour de l'autotraduction*, éd. P. Puccini, 2015, p. 8. Comme l'observe Grutman, l'autotraduction est une forme particulière de bilinguisme littéraire, mais elle est loin d'être la seule : tous les auteurs qui

publient dans deux langues ne deviennent pas autotraducteurs. Il me semble que le recours à l'autotraduction permet à Marzano de propulser sa présence dans les deux champs intellectuels.

22 Xosé Manuel Dasilva, « L'opacité de l'autotraduction entre langues asymétriques », in Rainier GRUTMAN et Alessandra FERRARO (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », n° 154, 2016, p. 103-118. Dasilva a étudié les autotraductions en Espagne entre les langues minoritaires et le castillan et a défini comme « opaques » les autotraductions non déclarées dans le péritexte (les opposant aux autotraductions « transparentes »). Selon le chercheur, l'opacité contribue à faire en sorte que le centre s'empare des œuvres nées à sa périphérie.

23 Marzano s'adonne plus volontiers à l'exercice de comparaison entre ses deux pays à la radio. Voir par exemple l'émission de France Culture *La Grande Table* du 5 juin 2018 : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/litalie-entre-rupture-et-fermeture-avec-michela-marzano> [consulté en février 2023].

AUTHOR

Sara De Balsi

Sara De Balsi est docteure en littérature française et comparée et agrégée d'italien. Elle consacre ses recherches au plurilinguisme littéraire en français et en italien. Elle a publié *Agota Kristof, écrivaine translingue* (Presses universitaires de Vincennes, 2019).

IDREF : <https://www.idref.fr/192340743>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000459705283>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/17068614>

Témoignages et métaréflexions :
essais et entretiens d'auteurs

La neige est-elle (auto)traduisible ? ou le livre infini

À propos d'une expérience d'autotraduction

Luba Jurgenson

DOI : 10.35562/marge.617

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

- 1 « [...] ce n'est pas un crime de savoir plusieurs langues, c'est plutôt un malheur », écrit Jean Paulhan¹. Le multilinguisme mettrait en lumière « la misère de l'homme » en détruisant l'illusion que « les mots par quelque mystère nous révèlent la nature des choses ». Ces phrases, écrites dans l'immédiat après-guerre, paraissent anachroniques au lecteur d'aujourd'hui, pour lequel le multilinguisme est un instrument puissant d'intégration dans un monde globalisé. Elles nous disent pourtant quelque chose d'essentiel sur l'expérience de traduction, et plus encore sur celle d'autotraduction, à savoir, précisément, qu'elles préviennent contre la recherche de cette prétendue « nature » ou « essence » des choses. Sans être associée nécessairement au malheur (même si le bilingue incarne encore, pour certains, une figure de la perte, perçu comme un sans-patrie à l'identité indéfinie) et parfois, vécue comme jubilatoire, l'autotraduction procède à la dé-ontologisation, à la relativisation du sensible ou, pour le dire autrement, elle est une expérience sensible de l'arbitraire du signe. Le divorce du couple mot-chose est alors définitivement consommé.
- 2 L'autotraduction peut être motivée par toutes sortes de situations, je parlerai ici de celle que je connais, à savoir l'écriture dans une langue autre que maternelle, en l'occurrence le français. L'autotraduction vers la langue natale, ici le russe, peut alors être pensée en termes de « rétrotraduction », ou de « retour-amont »² si l'on imagine que le texte de « départ », en français, est une traduction d'un texte russe imaginaire, existant dans un monde possible où l'auteur n'aurait pas quitté sa langue. Bien sûr, le simple bon sens invalide aussitôt cette

hypothèse : c'est la langue, avec tout son ballast existentiel, qui crée l'écrivain. Disons que l'autotraduction est ici un théâtre du va-et-vient – retour par la langue vers l'autre soi, retour vers l'autre de l'autre, retour en boucle.

- 3 Tout est parti d'une série de photographies de Thierry Cardon, des paysages de neige. Vingt-quatre carrés blancs sur blanc. Enfin, pas tout à fait, puisque la blancheur a besoin de toutes les gammes de gris et jusqu'au noir, se déclinant en courbes, rondeurs, lignes brisées. Dans un premier temps, si l'idée de traduction m'est venue lorsqu'il m'a sollicitée pour accompagner ses images d'un texte, c'était par opposition à celle d'illustration : il s'agissait de chercher l'équivalent verbal du langage visuel. La blancheur pouvait se lire comme une langue de la modernité, avec la référence à Malevitch. Elle m'évoquait aussi la page blanche si importante dans l'œuvre de Chalamov, cette page de neige sur laquelle le témoin laisse une trace, à la fois matérielle – l'empreinte du corps du détenu qui s'enfonce dedans – et immatérielle, capture d'un état humain inédit, entre la vie et la mort. Elle était, enfin, un décor de mon enfance, puisque j'ai vécu mes seize premières années à Moscou.
- 4 La neige des photographies était une neige française : la montagne cerdane, un paysage qui m'est familier aussi. Mais la neige, lorsqu'on la fixe de près, n'a pas de visage national³, elle est de partout, elle parle en langues. C'est probablement pour cela que l'éditeur du livre a proposé de l'intituler *Langue de neige*⁴ et qu'il a souhaité rendre visible cette universalité en me demandant de traduire mon texte, déjà écrit alors, vers le russe. Cette traduction n'était pas a priori destinée au lecteur bilingue : elle devait être avant tout, pour un non russophone, l'image visible (graphique) de ce qui, dans ces « carrés blancs sur blanc », résiste à la compréhension, l'expérience d'une surface à laquelle se heurter, d'une limite du regard ; d'une carence de sens et de l'invention de sens nouveaux à partir de menus détails tels qu'une branche cassée, une trace d'animal, une herbe sèche qui dépasse. La traduction russe était vouée à matérialiser l'invisible qui pointe derrière l'image.
- 5 Pour moi, en revanche, il s'agissait d'un écrit « réversible », sorte de palindrome qui permet la lecture dans les deux sens non d'un mot, mais d'un texte entier. Autrement dit, chacun des deux textes, russe

et français, est l'original et chacun est la traduction de l'autre. Ce qui met à mal l'idée d'un original existant en amont de l'acte de traduction, d'un mouvement à sens unique induit par les notions de « langue de départ » et de « langue d'arrivée ». Ce qui est original (originel) ici, ce n'est pas le texte, mais le geste qui préside à son écriture : en ce sens, le geste d'autotraduction peut être vécu comme post-moderne par excellence, car en dépit d'une apparente symétrie des deux textes, il introduit au contraire un mouvement de décentrement potentiellement infini. Par l'autotraduction, le « corps primaire » du texte source se voit privé de son autorité sur le « corps secondaire » de la traduction. En d'autres termes, le texte français, préexistant à la traduction russe, a perdu avec celle-ci son statut dominant, dérivant de sa traduction tout autant qu'elle dérivait de lui. J'ai signalé cette réversibilité des statuts à travers celle des genres : dans plusieurs fragments, le masculin (narrateur) devient féminin (narratrice) avec le changement de langue⁵.

- 6 En ce sens, l'autotraduction est aussi autodérision. Il est difficile de se prendre au sérieux lorsque la langue se charge de rappeler la contingence du vécu. Mon texte était initialement basé sur des associations libres, ce que les photographies des neiges évoquaient ou réveillaient dans le souvenir. Il y avait la neige comme phénomène : la perplexité de l'enfant devant une surface blanche qui semble n'avoir d'autre sens que celui d'être là et le renvoie à son « être-là » à lui, en carence de sens aussi. Alors, vite, on doit agir, la piétiner, la sculpter, en manger enfin. Tout ce que la neige peut faire et ce qu'on peut lui faire existe dans la littérature russe (entre autres), à travers les innombrables tempêtes de neige qui soufflent de siècle en siècle, de Pouchkine à Sorokine (Anne Coldefy-Faucard a eu la lumineuse idée de traduire la *Metel'* de ce dernier par *Tourmente*), en passant par Tolstoï, Blok, etc. L'hiver russe est à la fois une réalité « infra-quotidienne » et une belle tarte à la crème (blanche, bien sûr, du reste, l'équivalent russe, « metanie torta », n'a pas connu la même fortune).
- 7 Dès lors, comment traduire vers le russe un texte qui parle de neige ? Tout lyrisme paysager devient risible eu égard à cette construction culturelle, grosse comme une maison (encore une expression que j'aurais du mal à traduire) qu'est la neige en russe. Cela m'oblige à me pencher sur le « discours de la neige » qui a façonné ma perception

dès l'enfance (en russe, donc). Très tôt, le rapport phénoménologique à la neige (non verbal à la base) est recouvert de mots rabâchés à l'école, lus dans les livres de classe et répétés dans les sempiternelles compositions scolaires, où il faut décrire le scintillant manteau blanc qui enveloppe la terre, les joues rouges des enfants faisant de la luge, les promenades à ski sous les sapins dont les lourdes branches (on les appelle « pattes » en russe) s'abaissent dans leur habit blanc ; les trajectoires des boules de neige dans l'air et la carotte plantée dans la tête du bonhomme de neige en guise de nez, le lapin qui change de fourrure, la fête du Nouvel An et autres joyeusetés que l'institutrice trouvera avec quelques variations (manteau ou couverture ? покров ou одеяло) dans trente copies, bien fait pour elle !

- 8 Écrire à propos de la neige (l'enfance) supposait remettre sur le feu le chaudron où, parmi d'autres ingrédients, bouillaient ces formules toutes faites qui composent le menu verbal intérieur avec les bribes de chansons et autres « parasites » prompts à pénétrer les pensées. D'où un passage qui s'insère dans ma traduction vers le russe, absent initialement du texte français.

Нарисуй мне зиму.

Это такая игра – в русскую душу. По-французски мне ничего не стоит изобразить созерцание снежной безбрежности – северной равнины или южных гор, и то и другое – экзотика. По-русски же, если откинуть сразу кошмарный сон, в котором автор возвращается на родину, снег возникает из «Родной речи»: «Собрался по первой пороше охотник звериные следы считать» – до всяких крестьянин торжествуя, метелей и снежных масок.

- 9 Il s'agit d'introduire un métatexte dont l'original n'avait pas besoin. L'autotraduction permettant une liberté qui sape, on l'a déjà vu, l'autorité de ce prétendu original. Mais l'éditeur s'aperçoit de la supercherie (sans comprendre le russe, à partir de la mise en page) et me demande de traduire vers le français les passages ajoutés ou modifiés, le texte se dotant ainsi d'une mise en abyme du geste autotraduisant. Seulement, le paysan pouchkinien n'évoque rien au lecteur français. La rétrotraduction sera par la force des choses une adaptation :

Dessine-moi l'hiver.

On joue à l'âme russe. Il est facile de contempler l'infini neigeux en français : plaine du nord, montagnes du sud, sœurs en exotisme. En russe, du moment qu'on écarte d'emblée le cauchemar où l'auteur retourne dans sa patrie, la neige est fille de mon *Livre de lecture* : « La première neige est tombée. Le chasseur sort pour lire les traces des animaux. » Quant à Pouchkine, avec son « Hiver. Triomphant, le paysan... », et aux « tourmentes » et autres « masques de neige » des classiques, je ne les découvrirai que plus tard.

- 10 Sans compter que « livre de lecture » n'est pas tout à fait la même chose que *родная речь* que je ne saurais rendre en français (langue natale ? mais c'est bien plus que cela) ; je ne connais pas l'équivalent français de *пороша*, à supposer qu'il existe. Cependant, le « discours scolaire » était déjà présent dans le texte initial, caché entre les lignes. Car il y avait aussi le cours de français qui débutait avec une sorte de « bulletin météo ». Au printemps, on devait dire « les ruisseaux murmurent » et à l'automne, « les oiseaux s'envolent vers les pays chauds ». Ce sont ces oiseaux français de mon enfance qui sont venus parler des courbes dessinées par la neige et dont la traduction vers le russe m'a révélé l'origine. « L'oiseau-angle s'est envolé aux pays chauds ». Une image inédite est ainsi née, encouragée par les photographies où les replis de neige prennent parfois la forme d'un oiseau. Mais peut-être pas si inédite que ça, car les oiseaux s'envolent en triangles. Бессонница, Гомер, тугие папыса... (« Homère, l'insomnie, les voiles gonflées »), les cigognes de Mandelstam (журавлиный клин) volent vers les frontières étrangères. En prononçant la phrase « les oiseaux s'envolent vers les pays chauds », je rêvais de m'envoler, moi aussi, vers ces frontières et de les franchir. Maintenant j'y suis : comment faire rebrousser chemin à ces oiseaux jusqu'au russe ?

В один прекрасный день все углы снялись и улетели.

- 11 Cette phrase exigeait à son tour une « traduction » vers la langue de l'enfance : il s'agissait d'ôter à ces angles leur caractère trop sérieux. Cela a donné deux quatrains ludiques :

Мы несмежные углы,
Мы бежим от снежной мглы,
От буранов и метели
В теплы страны улетели.

Из объятий снежных дуг
Упорхнула птица-звук.
Белизна лелеет тело
Птица-угол улетела.

- 12 Il a fallu ensuite traduire ces « enfantines » en français. S'est posée aussi la question du titre. La traduction littérale *язык снега* était, bien sûr, exclue. J'ai opté pour *снегослово*, qui pouvait en plus être déchiffré comme *с него слово* et suggérait la promesse (je lui ai fait promettre), rappelant qu'en russe, non seulement on donnait sa parole, mais on pouvait « prendre sa parole » à quelqu'un en gage de promesse. C'est cette parole donnée et prise, toujours en plus et toujours en moins qui, circulant entre les deux langues, résumait la promesse que recèle la traduction, promesse de carence mais aussi d'augmentation. Le titre légèrement khlebnikovien m'a ramenée à la photographie, à la blancheur, avec ces quelques lignes :

Вскричали щепки «Ну и ну!»
И мирно отошли ко сну.
И тут я понял: я же дровосек изну-

Три, я дерево рублю на три:
белизну, новизну, тризну,
В стволе я окопался
И топором машу почем зря,
Зрячим топором.

- 13 Je pourrais dire à propos de ces brindilles qui volent lorsqu'on coupe la forêt, qu'elles nous renvoient à la violence contenue dans l'histoire de la langue, aux répressions staliniennes, à la neige de Chalamov.

Diantre ! s'écrient les brindilles
Et s'éparpillent.
J'ai compris : bûcheron du dedans
Je suis ! Tapi dans le tronc, je bran-

Dis ma hache et vlan !
Le taille en trois :
Blancheur, fraîcheur, funérailles.
Je bûchaille, je hachouille,
Avec ma hache-œil.

- 14 Après quelques allers-retours, l'éditeur m'a demandé d'expliciter ma démarche d'autotraduction dans un bref commentaire à la fin du livre. En voici un extrait.

En français comme en russe, le mot contient la particule négative *ne/не*. Cueillir ce qui est : dans (derrière, sous) ce qui n'est pas. On dit que le blanc renferme en lui toutes les couleurs du spectre. En français comme en russe, le mot contient le gène/*ген* – de... l'altérité ? de la réversibilité ? Ce qui n'est pas – est : dans l'autre langue. Et inversement. Le dessin de l'imprononcé, de l'impensable. L'extraire de l'œil pour le donner à voir – à l'autre de soi.

- 15 Il a fallu traduire cette note vers le russe. La langue russe possédant le mot « *nast* », croûte de neige durcie, une association s'est imposée qui n'existe pas en français.

И в русском «снег», и во французском «neige» таится отрицание (не\ не). Наст – несть. Белый цвет вбирает в себя весь цветовой спектр. «Несть» на другом языке переходит в свою противоположность: есть. И обратно. Как если б в словах «снег» и «neige» был заложен общий ген – неузнавания, неразличения.

- 16 En revanche, en russe, je n'ai pas réussi à extraire de l'œil quoi que ce soit. Une solution plus simple et peut-être plus juste est venue :

Покажи правому глазу то, что видишь левым, и поймешь, что значит перевод. (Montre à l'œil droit ce que voit l'œil gauche et tu comprendras ce que signifie traduire).

- 17 Le petit texte qui accompagnait les photographies (une dizaine de pages) devenait ainsi potentiellement infini, chaque rétrotraduction réveillant de nouveaux sens qui demandaient à être dits dans l'autre langue, ce qui nécessitait de surcroît un commentaire devant à son tour être traduit. Laissons ce texte en chemin comme une flèche

lancée vers la langue cible (laquelle des deux ?) et qui, si l'on en croit le paradoxe de Zénon, n'atteindra jamais son but.

BIBLIOGRAPHY

JURGENSON Luba, *Langue de neige/Снегослово*, photographies de Thierry Cardon, Grane, Créaphis, 2021

PAULHAN Jean, *De la Paille et du grain*, Paris, Gallimard, 1948.

SAMOYAUULT Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

SIMEONE Bernard, *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*, Lagrasse, Verdier, 2014

NOTES

1 Jean PAULHAN, *De la Paille et du grain*, Paris, Gallimard, 1948, p. 19.

2 J'emprunte à Bernard Simeone cette qualification de la rétrotraduction avec les mots de René Char : Bernard SIMEONE, *Écrire, traduire, en métamorphose. L'atelier infini*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 18.

3 Même si nombre de difficultés de traduction viennent de ce que la neige en français est surtout verticale (en montagne) alors qu'elle est surtout horizontale en russe.

4 Luba JURGENSON, *Langue de neige/Снегослово*, photographies de Thierry Cardon, Grane, Créaphis, 2021.

5 Je me réfère ici à cette réflexion de Tiphaine Samoyault : « Relever la faiblesse de la traduction pour en faire une force politique me conduit à revenir sur un imaginaire de la traduction qui lie traduction et féminin précisément parce que l'une et l'autre ne sont pas placés socialement au même plan. » Tiphaine SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 167.

AUTHOR

Luba Jurgenson

Luba Jurgenson est écrivain, chercheuse et traductrice du russe, professeur à Sorbonne Université, directrice du centre de recherches Eur'Orbem (Cultures et sociétés d'Europe orientale, balkanique et médiane), vice-présidente de Mémorial-France, branche française de l'Association Memorial (Prix Nobel de la paix 2022). Dans ses livres, elle consacre une place importante aux exils et migrations, aux identités plurielles ou « transfuges » ainsi qu'aux destins de Juifs européens. Derniers ouvrages sur ces thématiques : *Sortir de chez soi*, La Contre-Allée, 2023 ; *Langue de neige*, Créaphis, 2021 ; *Au lieu du péril*, Verdier, 2014 (prix Valéry Larbaud ; traduit en anglais par Meredith Sopher sous le titre *Where There is Danger*, Academic Studies Press, 2019) ; *Trois contes allemands*, Pierre-Guillaume De Roux, 2012 (auto-traduit en russe avec la collaboration de Leonid Guirchovitch, paru à Moscou aux éditions Tekst, 2021).

IDREF : <https://www.idref.fr/026943476>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/luba-jurgenson>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000123214958>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11909261>

Plaisirs du translinguisme

Maxim D. Shrayer

Translated by Luba Jurgenson

DOI : 10.35562/marge.526

Copyright
CC BY-NC-SA

TEXT

- 1 Pendant l'été 1987, c'est la plage publique miteuse de Ladispoli, au bord de la mer Tyrrhénienne, qui m'a accueilli sur son sable noir comme dans une salle de lecture en plein air. Mes parents et moi avons quitté Moscou après presque neuf ans de vie dans les limbes, en tant que refuzniks, et nous attendions en Italie que les États-Unis nous délivrent nos visas de réfugiés politiques. C'était un été de transition, un été de nombreuses découvertes. En Italie, cet été-là, je me suis plongé dans des livres écrits par des exilés russes qui avaient dû choisir une autre langue d'expression. Le premier sur ma liste était Vladimir Nabokov, le grand écrivain russo-américain, auteur de *Lolita* et de *Pnine*, qui s'est forgé une nouvelle identité après s'être réfugié aux USA en 1940 pour sauver sa femme et son fils juifs. J'ai également apprécié les livres d'Elsa Triolet qui, après avoir débuté dans les années 1920 comme émigrée russe, est rapidement passée au français tout en restant l'un des principaux passeurs de la littérature russe en France. Enfin, je lisais les romans et les récits de Mark Aldanov, écrits en russe et traduits en anglais : dans les années 1940 et au début des années 1950, avant que n'explose la bombe *Lolita*, son succès commercial aux États-Unis dépassait celui de tous les autres écrivains russes. J'avais sur moi, dans un petit carnet relié en cuir, les deux tiers de ce qui allait devenir mon premier recueil de poèmes, publié à New York en 1990. Serais-je un jour capable d'écrire dans une autre langue ? Je me suis posé la question cet été-là. Quel serait le prix de la perte, du renoncement à ce que je pensais à l'époque être ma voix russe ?

- 2 Cinq mois plus tard, par un humide après-midi de novembre, je traversais le campus de l'université de Brown et frappais à la porte du bureau de John (Jack) Hawkes. Hawkes était un postmoderniste américain légendaire, l'écrivain le plus célèbre de la faculté de Brown. Il devait prendre sa retraite l'année suivante. Immigré de fraîche date, étudiant en littérature et en traduction littéraire, je voulais coûte que coûte suivre son dernier séminaire d'écriture de fiction.
- 3 Plein d'esprit, le verbe malicieux, l'homme à la chevelure argentée a écouté le récit décousu de mon départ de Moscou, mes expériences d'écriture de poésie et de fiction en russe, l'histoire de mon arrivée aux États-Unis : « Connaissez-vous Nabokov ? » Hawkes a mis l'accent sur le second « o » du nom de Nabokov en soulignant sa rondeur, comme s'il caressait la voyelle russe. « Nabokov ? » ai-je demandé, incrédule. « Bien sûr. » « Il est remarquable », a déclaré Hawkes. En 1965, son roman *Seconde peau* avait été en lice avec *La Défense Loujine* de Nabokov et *La Brève Journée du vendredi* (*Short Friday* [Yentl]) d'Isaac Bashevis Singer pour le National Book Award qui, pour finir, fut remporté par *Herzog* de Saul Bellow.
- 4 Hawkes ne s'intéressait pas à la politique soviétique, il faisait la sourde oreille aux angoisses des émigrés juifs. Pourtant, il m'a admis à son atelier d'écriture. Au printemps 1988, novice en translinguisme, entouré d'autres jeunes écrivains – tous nés aux États-Unis –, je me suis essayé à l'écriture en anglais. De nombreuses années se sont écoulées depuis. J'ai vécu à Boston bien plus longtemps que dans ma ville natale de Moscou. J'ai connu des périodes d'écriture intense en russe et d'autres, qui pouvaient durer des mois, où j'écrivais uniquement en anglais et pas une ligne dans ma langue maternelle. Depuis quelque temps, j'écris et je publie régulièrement dans les deux langues ; j'ai également cotraduit mes propres textes de l'anglais vers le russe.
- 5 Au cours de ces années, je me suis souvent demandé, tantôt avec joie, tantôt avec nostalgie, ce que signifiait vivre en écrivant dans une langue étrangère. J'ai appris que le translinguisme ne se limitait pas à une seule langue, que l'on pouvait travailler dans deux ou plusieurs langues, simultanément ou consécutivement. Dans le passé, les écrivains translingues étaient souvent isolés, artistes sans domicile fixe, apatrides de la culture. Pensez à la solitude de Rachel, née

en 1890 sur la Volga et morte à Tel-Aviv en 1931, qui fut sans doute la première femme à écrire des poèmes en hébreu moderne. Elle a publié deux recueils de vers en hébreu et a laissé un volume inédit de poèmes russes. Pensez également à Paul Celan, Juif plurilingue du nord de la Bucovine dont la famille a disparu dans la Shoah et qui a continué à écrire et à publier une poésie incomparable en langue allemande. Il s'est suicidé à Paris en 1970. Pensez enfin à l'itinéraire moins malheureux mais toujours solitaire de Samuel Beckett, génial écrivain irlandais qui a passé la plus grande partie de sa vie adulte en France et a traduit la plupart de ses œuvres françaises en anglais. Peut-on dire que l'écrivain translingue ayant trouvé un nouveau sol sous ses pieds n'écrit plus dans un état de transe, ne vit plus en transit ?

- 6 Peut-être que le translinguisme littéraire signifie un « entre-deux », le fait d'être à la fois ici et ailleurs, comme pourrait le dire le poète américain Robert Frost, passionnément monolingue ? Si c'est le cas, que se passe-t-il lorsque nous découvrons une communauté littéraire de confrères translingues ? Qu'est-ce qui change lorsque nous nous percevons – et sommes perçus – comme une tendance, un mouvement littéraire, une école ?
- 7 Permettez-moi d'aborder brièvement l'histoire que je connais le mieux et que je perçois parfois comme étant la mienne, celle des ex-Russes et des ex-Soviétiques qui écrivent en anglais. Le diplomate russe Pavel Svinine, qui vivait et publiait à Philadelphie dans les années 1810, était à l'époque un cas unique. Lorsque le russophone et yiddishophone Abraham Cahan, le légendaire rédacteur en chef de *Forward*, émigré de l'Empire russe, apprenait à écrire des romans en anglais dans les années 1900, il avait lui aussi peu d'interlocuteurs. Le Saint-Pétersbourgeois Vladimir Nabokov n'avait que très peu de confrères, au sens étroit du terme, lorsqu'il est arrivé en Amérique en 1940.
- 8 Dans les années 1970 et 1980, de nombreux autres écrivains ont quitté l'URSS pour les États-Unis et le Canada, portés par la grande vague d'émigration juive. Ces nouveaux écrivains russo-américains, dont Joseph Brodsky est le plus célèbre, ont cherché à écrire en anglais à la manière russe, et il n'était pas rare que leur style et leur voix trébuchaient lors de leur traversée de l'Hudson ou du Saint-Laurent à

gué. Il a fallu au moins une génération aux émigrés soviétiques pour trouver leurs repères littéraires dans le Nouveau Monde, et peut-être davantage encore pour se créer un voisinage translingue – une communauté – à la fois à leurs propres yeux et aux yeux du courant culturel américain et canadien. Certains de ces écrivains translingues d'aujourd'hui ont quitté l'ex-Union soviétique dans leur enfance et leur jeunesse. Ils ont leur parentèle littéraire des deux côtés de l'Atlantique. Les représentants de cette nouvelle vague de translinguisme américain et canadien écrivent en anglais tout en prêtant l'oreille à la voix des grands auteurs juifs russes tels que l'incomparable nouvelliste Isaac Babel, ainsi que Ilya Ilf et Evgeni Petrov, coauteurs de romans satiriques populaires. Du reste, il n'est pas surprenant que ces jeunes écrivains russo-américains désignent également Bernard Malamud, Philip Roth et Mordecai Richler comme leurs ancêtres littéraires. Les Russes américains d'aujourd'hui ont trouvé des amours, des amitiés, un voisinage translingues. Un plus grand sens de l'ascendance culturelle commune et de l'unité thématique fait de cette proximité plutôt une affaire de famille russophone, mais aussi juive. Seul le temps nous dira si les auteurs translingues qui forment une communauté littéraire sont voués à perdre leur voix unique, translingue.

9 Au cours des années passées à vivre – et à écrire – loin de la Russie, j'ai traversé différentes périodes : tantôt je n'écrivais mes textes littéraires qu'en russe, tantôt uniquement en anglais, ou alors plus du tout, ou encore, de la poésie en russe et de la prose en anglais. Mais tout au long de ces années j'ai toujours été impliqué, en tant qu'émigré et sujet translingue, dans la pratique de l'autotraduction, sous une forme ou une autre. Mes premières expériences dans ce domaine étaient des tentatives de donner à des textes russes antérieurs une nouvelle vie en anglais (qu'ils l'aient ou non méritée) ; ensuite j'ai dû pratiquer une forme de réécriture de mes œuvres de fiction et de non-fiction rédigées en anglais, au moment où j'ai commencé à pratiquer des pèlerinages littéraires dans une Russie qui n'était plus mienne ; enfin je me suis attelé à une écriture parallèle de textes en anglais et en russe, forme de création que je trouve actuellement la plus stimulante.

10 « Dans quelle langue pensez-vous ? » Les gens me posent souvent cette question lors de lectures publiques et autres événements

littéraires. Est-ce en russe ? En anglais ? Les deux à la fois ? Je réponds, honnêtement, qu'en un sens, cela n'a pas d'importance pour ce qui est du résultat de la création. Au fil des années, j'ai eu des rêves très marquants dans lesquels je donnais des conférences en français sur des questions sophistiquées de culture et d'histoire. À l'état d'éveil, ma maîtrise du français est assez limitée. Au printemps 1993, en séjour de recherches à Prague, j'ai fait des rêves dans lesquels je menais de longs débats sur la politique avec d'anciens dissidents tchèques. En réalité, mon tchèque est assez rudimentaire. Je le souligne parce que les rêves nous donnent accès aux mécanismes cachés les plus profonds de la production culturelle – des mécanismes qui agissent probablement de manière plus forte sur les écrivains translingues en révélant la texture de l'exil...

- 11 Pour revenir à mes débuts translingues, mon expérience de réfugié soviétique en Italie de 1987 a finalement servi de base à l'écriture de mon livre *Waiting for America: A Story of Emigration* (*En attendant l'Amérique : une histoire d'émigration*, 2006), dans lequel les découvertes de nouveaux mondes – et de nouveaux mots – sont mesurées à l'échelle brisée de la nostalgie. D'autres livres de fiction et de non-fiction littéraire ont suivi, notamment *Yom Kippour à Amsterdam* et *Leaving Russia: A Jewish Story* (*Quitter la Russie : une histoire juive*), écrit en anglais, puis recréé en russe. Trente-cinq ans après avoir quitté l'URSS, alors que je me sens moins étranger parmi les écrivains américains, je n'ai pas cessé de découvrir les plaisirs cachés de l'écriture en langues.

AUTHOR

Maxim D. Shrayer

Maxim D. Shrayer, auteur, chercheur et traducteur translingue, est professeur d'études russes, anglaises et juives au Boston College, responsable du séminaire consacré aux Juifs russes et eurasiens au Davis Center de Harvard. Né à Moscou en 1967 dans une famille d'écrivains, Shrayer a émigré aux États-Unis en 1987. Il est auteur de plus d'une vingtaine de livres en anglais et en russe, dont ses mémoires *Leaving Russia: A Jewish Story* (*Le départ de la Russie : une histoire juive*), qui ont connu un succès international, le recueil *A Russian Immigrant: Three Novellas* (*Un émigré russe : trois nouvelles*) et l'anthologie *Voices of Jewish-Russian Literature* (*Voix de la littérature juive russe*). Ses œuvres ont été traduites en dix langues. Shrayer a été lauréat du prix national du livre juif en 2007 et de la bourse

Guggenheim en 2012. Ses ouvrages les plus récents sont *Stikhi iz aipada* (*Les Poèmes d'un iPad*), un recueil de poèmes en langue russe publié en Israël, et *Immigrant Baggage* (*Le bagage d'un immigrant*), mémoires romancés. Voir son site web : www.shrayer.com

IDREF : <https://www.idref.fr/050504975>

ISNI : <http://www.isni.org/000000035850997X>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13532970>

TRANSLATOR

Luba Jurgenson

IDREF : <https://www.idref.fr/026943476>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/luba-jurgenson>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000123214958>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/11909261>

Entretien avec Camille Bordas, autrice de *How to Behave in a Crowd* / Isidore et les autres

Camille Bordas and Anthony Cordingley

DOI : 10.35562/marge.650

Copyright
CC BY-NC-SA

OUTLINE

Introduction
Motivations
Processus
Langue
Collaboration
Traduction dans d'autres langues
Paratexte
Génétique
Réception

TEXT

Introduction

- 1 Née à Lyon en 1987, Camille Bordas est romancière et traductrice. Elle passe une partie de son enfance au Mexique puis fait des études d'anthropologie et d'histoire de l'art à Paris avant de se consacrer à l'écriture. Publiés chez Joëlle Losfeld (Gallimard), ses deux premiers romans, *Les treize desserts* (2009) et *Partie commune* (2011) sont salués par des prix littéraires. Puis l'autrice part aux États-Unis, où elle vit depuis une décennie avec son mari américain et où elle enseigne la création littéraire (elle est professeure à l'université de Floride). Pour son troisième roman, *How to Behave in a Crowd* (Tim Duggan Books, 2017), elle passe à l'anglais. Dans cet entretien, Camille Bordas raconte comment elle a été amenée à écrire un roman dans sa langue adoptive, puis à livrer une version du même texte dans sa

première langue : *Isidore et les autres* (Inculte, 2018). Elle explique le processus de la création d'une œuvre bilingue, les rôles respectifs de ses collaborateurs, et son rapport à chacune de ses langues, ainsi qu'à ses manuscrits, et à sa réception en France et aux États-Unis. Elle évoque également les questions de paratexte, de la génétique des textes, de la traduction de ses textes dans d'autres langues, et de sa position comme autrice bilingue et expatriée.

Motivations

Anthony Cordingley : Pourquoi avez-vous commencé à écrire en anglais ?

Camille Bordas : C'est mon mari, Adam Levin, qui a insisté, peu après que je me suis installée à Chicago avec lui, pour que j'essaye. Vraiment, je ne m'en sentais pas capable, mais un matin que je n'arrivais à rien en français, j'ai commencé par écrire quelques phrases, un long paragraphe en anglais, sur un garçon à qui on venait d'offrir un perroquet, et qui était très déçu par le cadeau. Mon mari a demandé à voir, et j'avais un peu honte, mais il a bien aimé. Il m'a encouragée à continuer, et j'ai écrit une quarantaine de pages du point de vue de ce garçon. Ça me semblait très artificiel au début d'écrire dans une langue que je ne maîtrisais pas complètement (même si j'avais un très bon niveau, disons), très présomptueux aussi, mais le temps a fait son affaire. Vivre à Chicago entourée de gens qui ne parlent pas un mot de français, ça aide à progresser ; à trouver sa voix et une forme de naturel dans une langue étrangère, découvrir qui on est dans cette nouvelle configuration.

AC : Avez-vous toujours eu l'intention de faire une version française de *How to Behave in a Crowd* ?

CB : Non. J'avais dans l'idée que peut-être quelqu'un d'autre traduirait le livre un jour, mais certainement pas moi.

AC : Avez-vous l'intention de traduire en anglais vos travaux précédents écrits en français ?

CB : Je n'en serais pas capable...

Processus

AC : Pourriez-vous décrire le processus de l'écriture de *How to Behave in a Crowd* ? Quand et dans quelle langue avez-vous commencé à écrire ce livre ?

CB : J'ai commencé à écrire le livre en français, en 2010 peut-être... J'ai écrit les trois/quatre premières pages à l'époque, quelque chose comme ça, et puis j'ai laissé ça de côté. Ça m'arrive souvent de me lancer dans un projet et d'abandonner très vite, au bout d'une semaine ou deux. J'adore commencer. J'ai énormément de débuts. Quand je suis arrivée aux États-Unis, en 2012, j'ai commencé à écrire en anglais un tout autre livre, comme je le disais, sur lequel j'ai complètement bloqué au bout de quarante pages. C'était un blocage immense, je n'arrivais plus à rien. Pourtant, j'avais envie de continuer à essayer en anglais. Mais je n'avais pas l'énergie de me lancer vraiment dans un nouveau projet, de m'investir dans autre chose (je pensais encore que je trouverais le moyen de « débloquer » le livre que j'avais commencé), alors je me suis dit que je n'avais qu'à traduire quelque chose que j'avais déjà en stock, juste pour dérouiller la machine, et en relisant le début d'*Isidore* (qui s'appelait déjà *Isidore*), ce vieux début de deux/trois ans plus tôt, je me suis dit que je n'avais qu'à traduire ça, pour le fun, pour m'améliorer... Mais après avoir traduit les trois/quatre pages que j'avais, en à peine une heure ou deux, j'ai continué à écrire l'histoire... Et j'ai complètement laissé tomber le projet précédent.

AC : Est-ce que le fait d'écrire en anglais a changé votre écriture ?

CB : Absolument. J'ai beau avoir un bon niveau d'anglais, il me semble parfois que je n'aurai jamais que « mon » anglais, que je serai toujours limitée, d'une certaine façon, du fait de n'avoir pas grandi en parlant la langue, pas grandi dans la culture, dans le *slang* américain. Je suis très ancrée dans le français. Mon père était bourguignon, ses parents avaient un accent à couper au couteau et des expressions que je n'ai entendues nulle part ailleurs. Ma mère est de Tarascon, mais ses parents étaient espagnols, elle et ses frères ont un français très littéraire du fait de leurs études, mais aussi très populaire et très provençal, du fait de leurs origines, et très unique aussi, quand ils se retrouvent tous ensemble, un vrai mélange de tout. Moi, je suis

arrivée à Paris à 10 ans, et j'ai commencé à lire énormément de romans à ce moment-là puis les années suivantes, de tout, mais toujours en français (original ou traduction), Hugo, Henry Miller, Melville, Garcia Marquez... J'ai été éduquée dans les collèges et lycées bourgeois du cinquième arrondissement, et en même temps, j'ai entendu beaucoup de français « provincial » en famille. Je sais qui dirait « toubib », qui dirait « crevard », « jacter », « c'est une brèle », « morfler », « fada », « grognasse », qui dit chocolatine et qui dit pain au chocolat, ce qu'un Français entend quand on dit « Tu t'es vu quand t'as bu ? » Mon français est plein par rapport à l'anglais. Je connais plein de mots de *slang* en anglais, mais je ne les utilise jamais ou presque, parce que je ne suis pas complètement sûre de qui dirait quoi, du sous-texte, de quand on peut dire « fuzz » pour « police », par exemple, ou « kvetch » pour « se plaindre »... Du coup, je reste simple. Écrire en anglais, ça m'a permis d'aller à l'essentiel, tout de suite, d'aller au cœur de mes scènes sans trop m'encombrer de grands mots et de synonymes, ce qui était extrêmement libérateur. Maintenant, mon anglais est bien meilleur, donc ça devient de plus en plus compliqué...

AC : Combien de temps sépare la version anglaise et la version française de *How to Behave in a Crowd* / *Isidore et les autres* ?

CB : J'ai fini la version anglaise en octobre 2015 (le livre est sorti en août 2017), et j'ai commencé à la traduire pour Inculte en janvier 2018, je crois. Donc deux ans à peu près.

AC : Pourriez-vous décrire le processus de sa traduction en français ?

CB : Douloureux ! J'écris très lentement. Je ne suis pas quelqu'un qui déroule une intrigue, mais qui la découvre au fur et à mesure, par le biais des personnages, de leurs interactions, de ce qu'ils voient et leur façon d'y réagir. Je me concentre beaucoup sur les rythmes, les sons, la voix. Je peux passer une semaine sur cinq phrases. Alors, avoir à y revenir, pour dire la même chose autrement... C'est une torture.

AC : Pensiez-vous déjà à la traduction lorsque vous écriviez l'original de *How to Behave in a Crowd* ?

CB : Oui et non. Je n'y pensais que très vaguement, à des moments où je cherchais en anglais des équivalents d'expressions françaises que je

ne trouvais pas. Je me disais, « tiens, je saurai comment traduire ça en français, si l'occasion se présente », avant même de trouver l'équivalent anglais.

AC : En traduisant, on peut avoir envie de changer son texte. Vous permettez-vous de le faire ?

CB : Oui, comme je le disais, pour que ça sonne mieux, il m'arrive de changer certains mots, certaines images. Le français a besoin de plus de mots que l'anglais pour dire certaines choses, aussi, alors il m'est arrivé parfois d'ajouter en anglais quelques petits groupes de mots pour laisser au lecteur le temps de respirer, pour ponctuer, que j'ai coupés en français par la suite. Rien d'important, juste pour garder le même rythme, plus ou moins.

AC : Quelles sont les différences majeures entre les versions anglaise et française du texte ?

CB : Rien de majeur... Le plus difficile était de trouver la voix d'Isidore, une forme de naturel... Une fois que j'ai trouvé ça, c'était bon.

AC : Vous êtes également traductrice. Est-ce que vous percevez une grande différence entre votre pratique comme traductrice et comme autotraductrice ?

CB : Évidemment. Quand je traduis un autre auteur, je découvre sa façon de penser. Je ne connais que trop la mienne !

AC : Avez-vous l'intention de continuer votre pratique de l'autotraduction ?

CB : Bonne question ! Je viens de le refaire, en fait, en traduisant certaines de mes nouvelles écrites en anglais en français (pour les éditions Inculte, toujours). Je trouve vraiment ce travail difficile. J'aimerais ne pas avoir à le refaire, mais je suis toujours contente, au final, d'être passée par là.

AC : Quels sont les avantages et les inconvénients de traduire ses propres textes ? Est-ce que vous percevez votre pratique de l'autotraduction plutôt comme un avantage ?

CB : Les avantages : je suis beaucoup plus libre de faire des petits ajustements qu'un autre traducteur, qui se sentirait peut-être plus contraint par le texte original que je ne le suis.

Inconvénients : on ne voit plus que les défauts du texte, on déteste tout. Mais au final, comme je le disais, il faut en passer par là, je crois, pour avoir un résultat satisfaisant. J'avais demandé à mon éditeur si on pouvait faire traduire mon livre par un « vrai » traducteur, et il a été catégorique : hors de question ! Du coup... Pas le choix.

Langue

AC : Est-ce que vous avez une préférence pour la version anglaise ou française de *How to Behave in a Crowd* / Isidore et les autres ? Pourquoi ?

CB : Je n'ai pas de préférence. Je trouve presque que ce sont deux livres différents, même si je suis sans doute la seule à pouvoir penser ça !

AC : En tant qu'Australien, je trouve l'anglais de *How to Behave in a Crowd* très américain. Est-ce que cela vous semble évident ? Et, si oui, est-ce que cela a soulevé des questions lors de l'écriture en anglais ? Est-ce que vous n'avez jamais pensé à écrire dans un anglais plus « international » ou moins marqué ?

CB : Non, je n'avais pas du tout conscience d'écrire dans un anglais particulièrement américain, mais l'anglais que j'avais appris, à l'époque où j'ai commencé à écrire en anglais, venait essentiellement de tous les films américains que j'avais vus en grandissant (des centaines, j'étais très très cinéphile), donc forcément, ça s'explique comme ça ! C'était l'anglais que j'avais. Je n'ai étudié la langue que deux ans, au lycée, les deux années avant le bac, pour avoir des points en plus ! (J'ai fait allemand LV 1, Chinois LV 2, et suis à peu près nulle dans ces deux langues). J'avais une super prof en première, Mme Stevenson, qui nous a fait lire Carson McCullers. Je n'avais jamais lu en anglais avant ça, je ne savais même pas que je pouvais, que le cinéma m'avait appris assez d'anglais pour que je puisse comprendre un livre dans cette langue. J'ai lu beaucoup en anglais depuis, mais à l'époque où j'ai commencé à écrire en anglais, je restais sur un niveau de langue qui était celui des films que j'aimais, qui n'était pas excessivement littéraire, disons. Très parlé.

AC : Pourquoi avez-vous choisi la voix d'un jeune garçon plutôt qu'une fille ?

CB : Je ne sais pas. Je crois que beaucoup de filles ont rêvé un jour ou l'autre d'être des garçons. La fiction me permet d'essayer. Pourquoi m'en priver ?

Collaboration

AC : Dans les remerciements, vous remerciez Adam Levin.

Pourriez-vous nous décrire son rôle dans l'écriture ?

CB : Il est à l'origine du projet, puisque c'est à cause de lui que j'écris en anglais, puisque c'est lui qui a insisté pour que j'essaye. Il a lu le manuscrit à trois étapes différentes de l'écriture, quand j'avais besoin d'être rassurée, de savoir que je n'allais pas droit dans le mur.

AC : Est-ce que d'autres « native speakers » vous ont relue ?

Avaient-ils des divergences d'opinions ou des désaccords pendant ce processus ?

CB : Oui, je l'ai fait lire à un autre écrivain, un ami d'Adam, Christian TeBordo, qui a été très encourageant aussi. Après ça, je l'ai envoyé à un agent qui m'a dit banco (tiens, une autre expression que je ne saurais pas traduire en anglais...).

AC : Connaissez-vous d'autres écrivains qui se traduisent eux-mêmes ? Et si oui, lesquels ? Les avez-vous sollicités pendant l'écriture ?

CB : Non, je n'en connais pas personnellement. Il y a Sébastien Doubinsky, dont j'ai lu quelques livres que j'aime beaucoup, mais je ne sais pas trop s'il s'autotraduit ou s'il écrit parfois dans une langue et parfois dans une autre... Jhumpa Lahiri vient de traduire son propre roman de l'italien à l'anglais aussi. Jonathan Littell, je ne sais pas s'il se traduit lui-même en anglais... J'avais adoré *Les Bienveillantes*.

AC : Diriez-vous que la maison d'édition, votre éditeur ou correcteur a joué un rôle dans l'élaboration du texte. Si oui, comment ?

CB : Non. Les corrections étaient assez minimales (et comme j'ai gardé tous mes tapuscrits depuis, j'en ai la preuve !).

Traduction dans d'autres langues

AC : Vous êtes également hispanophone. Avez-vous déjà écrit en espagnol ? Pensez-vous intégrer un jour l'espagnol dans votre pratique d'écriture ou d'autotraduction ?

CB : Je n'ai jamais écrit en espagnol, non. Je le parle bien, mais l'écris très, très mal. Je n'ai jamais pris de cours, malheureusement, donc je ne connais même pas les règles d'accentuation à l'écrit.

AC : Vous êtes également traduite dans d'autres langues. Comment avez-vous vécu le fait d'être traduite par autrui ? Est-ce que vous avez déjà collaboré avec vos traducteurs ?

CB : J'ai dû relire un peu la traduction espagnole pour faire la promotion du livre en Espagne, ça m'a paru pas mal ! Mais aucun traducteur n'a été en contact avec moi, à part pour la question du titre, dont le choix, en traduction, appartient toujours en fait davantage à l'éditeur et l'équipe marketing qu'au traducteur lui-même.

AC : Pensez-vous que ce choix du texte source a une conséquence sur la qualité de la traduction ?

CB : Sans doute... Enfin, sur la qualité de la traduction elle-même, je ne pense pas, mais de traduction en traduction certaines choses finissent par se perdre ou par être comprises différemment, j'imagine. Comme une rumeur, ou un jeu de téléphone arabe. Il y avait ce numéro de la revue *McSweeney's* qu'ils avaient entièrement dédié à la traduction (numéro 42) : ils mettaient une nouvelle en anglais, puis une traduction de ladite nouvelle en italien, disons, puis de l'italien vers l'arabe, puis de l'arabe à nouveau vers l'anglais, puis de cette traduction anglaise vers le japonais, du japonais vers l'allemand, et à nouveau vers l'anglais. Sur trois versions anglaises d'une même nouvelle au final, il y avait énormément de différences.

AC : Auriez-vous préféré que la traduction se fasse à partir du texte anglais ou français ?

CB : Pour moi, ça ne fait pas grande différence. Les deux textes (anglais et français) sont de moi, et je les vois l'un comme l'autre comme des originaux, en fait. Ils disent la même chose. Maintenant,

si on me disait demain qu'un éditeur allemand veut traduire mon livre à partir de la version hollandaise, là, j'y verrais un problème, vu que je ne peux pas savoir exactement ce que dit la version hollandaise !

AC : Comment ça se passe au niveau des droits ? Comme vous êtes l'auteur des deux versions, est-ce que chaque maison d'édition pourrait vendre les droits à la traduction ? Y avait-il des discussions ou un accord entre les maisons sur ce point ?

CB : Tous les droits m'appartiennent, je crois (c'est l'immense avantage d'avoir un bon agent !). Quand quelqu'un achète les droits de traduction, ils sont pour moi (et mon agent) et pas pour mes éditeurs (américain comme français). Les seuls droits qu'Inculte peut vendre, il me semble, sont les droits poche de la traduction française, et pareil pour tout autre éditeur d'une traduction étrangère.

Paratexte

AC : Le titre a changé entre les versions anglaise et française. Pourquoi ?

CB : L'éditeur français trouvait qu'une traduction littérale de *How To Behave in a Crowd* avait un petit côté livre de développement personnel, ce sur quoi j'étais assez d'accord. On a échangé pas mal d'idées, et c'est lui qui a fini par trouver *Isidore et les autres*, que j'aime beaucoup. Il y a un petit côté Rohmer.

AC : Pourriez-vous commenter le choix de la mise en page des deux éditions ?

CB : Je ne dois pas être très sensible à la mise en page, parce que je n'ai pas noté de différence significative entre les deux versions ! En tout cas, ce que je peux dire, c'est que l'éditeur américain a demandé mon avis à chaque étape de la mise en page (et que, n'y connaissant pas grand-chose, je me suis souvent rangée à son instinct), et la maison française, pas du tout.

AC : *Isidore et les autres* ne s'affiche pas comme autotraduction, à l'exception des mots sur la page de garde « initialement publié en anglais ». Pourquoi ?

CB : Il faudrait poser la question à mes éditeurs. Pour moi, ça n'a pas grande importance. Je crois que s'il y avait eu la mention « traduit de l'anglais par », il aurait fallu classer le livre en littérature étrangère, ce que mon éditeur français devait trouver absurde.

AC : **Sur la quatrième de couverture on lit qu'« *Isidore et les autres...* a déjà été publié dans dix pays. » Mais est-ce *Isidore et les autres* ou *How to Behave in a Crowd* qui a été traduit ? Est-ce que la traduction de votre livre vers d'autres langues s'est faite à partir de la version anglaise ou française ?**

CB : À l'époque de la sortie du livre en France, tout avait été traduit de l'anglais, évidemment, vu que la version française n'existait pas encore. Les Hollandais, je crois, sont tombés sur la version française avant la version anglaise, quelques mois après la publication par Inculte, mais je ne sais pas pourquoi ils ont décidé au final de traduire à partir du français... Je n'étais pas dans leurs bureaux... Peut-être que c'est une traductrice du français qui leur a apporté le projet, et que du coup ils ont voulu travailler avec elle.

Génétique

AC : **Est-ce que vous conservez vos bouillons, vos jets, vos tapuscrits, etc. sur disque dur ou sur papier ? Pourquoi ?**

CB : Je n'ai rien gardé (ou pas grand-chose) avant 2012. Un autre effet secondaire de ma rencontre avec mon mari, qui est un gardeur de manuscrits frénétique, c'est que j'ai commencé à tout stocker à partir de là, mais ça a un côté angoissant, je trouve. Je suis le contraire d'un Diogène. Je déteste l'encombrement. Si ça ne tenait qu'à moi, je jetterais tout.

AC : **Pensez-vous qu'il est important pour un·e écrivain·e ou traducteur/traductrice de garder les traces de son travail ?**

CB : Pas particulièrement, mais assez de gens le pensent pour me forcer à le faire ! Ce qui est sûr, c'est que je ne regarde jamais les brouillons de quelque chose que j'estime avoir fini. Une fois que la chose est publiée, je n'y pense plus, je ne la relis pas. Je n'ai pas relu mes deux premiers livres depuis qu'ils sont sortis. *Isidore*, vraiment parce que j'étais obligée, pour le traduire !

Réception

AC : L'autotraduction est-elle traduction ou écriture ?

CB : Écriture. Réécriture. Les problèmes rencontrés ne sont que (ou quasiment que) des problèmes de rythmes et de sonorités. Je ne me suis jamais demandé en me traduisant « mais qu'est-ce que l'auteur a bien pu vouloir dire par là ? »

AC : Comment ressentez-vous le fait d'être accueillie comme une autrice anglophone ?

CB : Je ne le ressens pas vraiment, pour être honnête. La critique de *How To Behave in a Crowd* dans le *New York Times* est apparue sous l'onglet « European Books. » Et je pensais en faisant la promotion d'*Isidore* en français que je serais accueillie comme une traîtresse à ma propre langue, mais pas du tout ! En fait il s'est passé l'inverse de ce que j'avais envisagé : je croyais que la critique aux États-Unis parlerait surtout du fait que j'écrivais dans une deuxième langue, et se concentrerait sur ce « détail » paratextuel et « marketing » plutôt que sur le livre lui-même, et que la critique française en ferait de même, mais finalement, l'une comme l'autre n'ont parlé que du texte, ce qui est hyper satisfaisant. Je dis ça et je le pense pleinement, mais pour être honnête, je dois dire que la critique du *New York Times* dans la section New European Books m'a rendue un peu triste à l'époque. J'étais déçue ce jour-là, parce que je vivais déjà aux États-Unis depuis six ans, je n'écrivais plus qu'en anglais, et j'avais envie de faire partie des nouveaux livres américains critiqués dans le *Times* ! Mais c'était une section à part, que les lecteurs regardent moins, parce que moins de gens lisent en traduction que dans l'original, et ce que les gens comprennent quand ils lisent « European Books », c'est « Translated Books »... Alors que le mien justement n'était pas une traduction ! Bref. C'est vraiment un détail. Je crois que ça m'avait attristée à l'époque parce que le livre n'avait pas encore trouvé d'éditeur en France, et que je me disais qu'on ne me considérerait plus comme une autrice française en France, et jamais comme une autrice américaine aux États-Unis... J'avais l'impression de n'être à ma place nulle part et que personne ne voulait de moi. Un vrai moment Caliméro, en somme. Il faisait froid et

moche en plus ce jour-là. Mais je m'en suis remise dès le soir même. C'était une bonne critique !

AC : Comment a-t-on perçu/catalogué le livre en Europe, en France ?

CB : Honnêtement je ne sais pas... J'ai vu *Isidore* classé en littérature française dans beaucoup de librairies. Je l'ai vu en littérature étrangère dans des librairies en Espagne... Mais ailleurs... D'ailleurs, ça me rappelle que j'étais à une lecture de Valeria Luiselli une fois, en 2014, et elle expliquait que, bien qu'elle écrive en espagnol, elle préférait que l'étranger se serve de la traduction anglaise de ses livres comme base, parce qu'elle travaillait ces traductions très étroitement avec sa traductrice et qu'elle avait toujours l'impression que la dernière mouture d'un texte était la plus aboutie. Elle avait du mal à convaincre les éditeurs étrangers de la traduire de l'anglais et pas de l'espagnol... Elle écrit en anglais maintenant, je crois, donc elle n'a plus ce problème. Mais j' imagine qu'elle est quand même classée en littérature hispanique. Je ne sais pas.

AC : Quelle est votre perception en tant qu'autrice plurilingue des « classements » dont vous faites l'objet ?

CB : Honnêtement à ce stade, je ne sais pas si j'ai mûri, mais je m'en fiche un peu. Il y a tellement de catégories dans les librairies ici, « General Fiction », « Literary Fiction », « Historical Fiction », « Women's Literature », « Black American Fiction », « Asian American Books »... Je vais dire un truc un peu cucul, mais je ne comprends pas pourquoi on ne nous met pas tous ensemble sur une grande étagère. L'obsession de sociologiser la littérature en fonction de la provenance de ses auteurs ou des sujets qu'ils traitent me perturbe un peu. Je trouve ça un peu contraire au projet initial d'essayer de toucher le plus de monde possible.

AC : Ressentez-vous une reconnaissance de la part de la communauté universitaire, aux États-Unis ou ailleurs, pour votre travail ?

CB : Oui, vraiment. C'est évidemment lié au fait que l'écriture est, aux États-Unis, une discipline universitaire. Les écrivains sont souvent, ici, profs d'écriture à la fac, et c'est mon cas maintenant. J'ai la chance d'enseigner dans un des meilleurs masters en écriture du pays, à

l'université de Floride, où l'on n'admet que 6 étudiants par an qui reçoivent une bourse généreuse, donc on a ici un vrai vivier de jeunes talents. C'est assez excitant. Moi, évidemment, ayant grandi en France, je ne savais pas qu'il était possible de faire des études supérieures pour « devenir écrivain », donc c'est assez bizarre tout ça, ce concept d'écrivains universitaires... Mais on s'y fait !

AUTHORS

Camille Bordas

IDREF : <https://www.idref.fr/155143565>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000071451328>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16133543>

Anthony Cordingley

IDREF : <https://www.idref.fr/175944016>

ISNI : <http://www.isni.org/00000000383676606>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16718767>