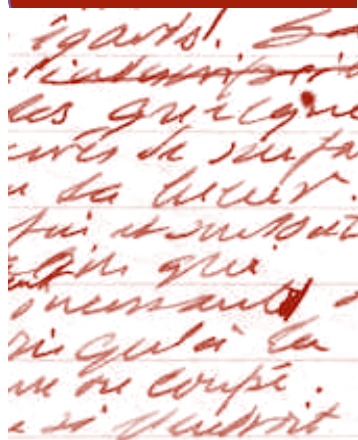


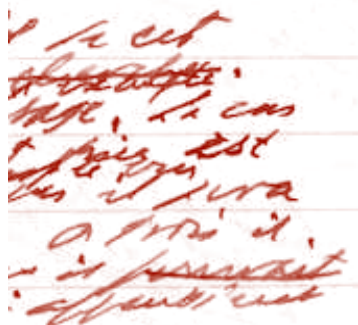
n° 6, 2015

« Regards croisés  
autour de  
l'autotraduction »,  
PAOLA PUCCINI (éd.)

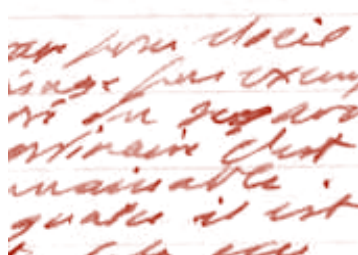
[www.interfrancophonies.org](http://www.interfrancophonies.org)



parts! Sa  
l'indemnité  
les qu'il que  
cours de surfa  
de la terre.  
qui est un bon  
qui que  
onement  
ni qu'il la  
ne se coupe.  
et si d'autrit



le se est  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité



un peu d'écie  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité  
l'indemnité

FABIO REGATTIN

## QUAND LES PRÉFIXES SE CUMULENT : LA « PSEUDO-AUTO-TRADUCTION »

### ABSTRACT

L'étude s'interroge sur la pratique de l'autotraduction ou plutôt sur la pseudo-auto-traduction en proposant trois cas littéraires (Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* ; Gabriele D'Annunzio, *Le Chèvrefeuille/Il ferro* et *La ville morte/ La città morta*). Dans le sillage de la traductologie descriptive de Gideon Toury, ces cas de pseudo-auto-traduction suscitent l'hypothèse de la notion d'hétéro-traduction revue directement par l'auteur, utile à rassembler les nombreux cas de pseudo-auto-traduction camouflés en auto-traduction.

### MOTS-CLÉS

Autotraduction, pseudo-auto-traduction, hétéro-traduction, Vian, D'Annunzio

### POUR CITER CET ARTICLE

Fabio Regattin, « Quand les préfixes se cumulent : la "pseudo-auto-traduction" », dans *Interfrancophonies*, n° 6, *Regards croisés autour de l'autotraduction*, (Paola Puccini, éd.), 2015, p. 111-121, <[www.interfrancophonies.org](http://www.interfrancophonies.org)>.

FABIO REGATTIN

## QUAND LES PRÉFIXES SE CUMULENT : LA «PSEUDO-AUTO-TRADUCTION»

**L**ES PAGES QUI SUIVENT TIRENT LEUR ORIGINE D'UNE EXPÉRIENCE PERSONNELLE, dont la valeur générale reste à établir. Nous croyons toutefois qu'elle se prête à une généralisation : c'est pourquoi nous nous risquons à en parler, tout en nous voyant obligé de justifier – du moins en partie – notre démarche. N'étant pas un spécialiste d'auto-traduction, nous avons commencé à nous intéresser à ce thème presque par hasard, au gré des colloques<sup>1</sup> et des activités des collègues ; dès le début nous avons donc approché le sujet de façon en quelque sorte « artisanale ». Et, puisqu'à un regard superficiel le champ de cette pratique paraissait assez dégagé (nos connaissances n'allaient pas au-delà de quelques grands noms : Beckett, Green et peu d'autres auteurs), nous avons commencé à travailler sur ce que nous connaissions déjà.

### 1. DEUX ÉTUDES DE CAS, UN RÉSULTAT SEMBLABLE

Un cas sur lequel la critique semblait assez unanime est celui de Boris Vian, un auteur que nous avons déjà fréquenté à d'autres occasions, et de son roman à sensation *J'irai cracher sur vos tombes*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Nous pensons notamment à celui qui a été organisé en mai 2011 à Bologne (*Autotraduzione : testi e contesti*), dont les actes ont paru récemment (A. Ceccherelli, G. E. Imposti, M. Perotto (éds), *Autotraduzione e riscrittura*, Bologna, Bononia University Press, 2013).

<sup>2</sup> B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes* [1946], Paris, Christian Bourgois, 1973.

Selon une notion introduite par Gideon Toury<sup>3</sup> et désormais classique, ce texte est, au départ, une pseudo-traduction. En effet, l'auteur décide de le signer par un pseudonyme (celui de Vernon Sullivan, un prétendu auteur américain), et de paraître uniquement en tant que traducteur-préfacier. En peu de temps le roman, violent et teinté d'un érotisme assez brutal, connaît un certain succès éditorial et, aussi, des péripéties judiciaires. Suite à une plainte et à un procès pour outrage aux bonnes mœurs et afin de ne pas dévoiler sa responsabilité, Vian décide de se procurer le « pseudo-original » de son texte<sup>4</sup> ; après avoir envisagé plusieurs solutions, il décidera, selon la critique, de s'auto-traduire moyennant l'aide de sa femme Michelle, angliciste, et peut-être d'un ami, l'américain Milton Rosenthal. La version anglaise, *I Shall Spit on your Graves*, est prête en 1948 : elle passera à l'histoire comme « l'autotraduction de Boris Vian »<sup>5</sup>. Nous croyons avoir démontré ailleurs que la traduction ne fut pas (ou, du moins, pas entièrement) l'œuvre de l'auteur français<sup>6</sup>. Une comparaison attentive des deux versions montre en effet de véritables erreurs d'interprétation du texte français : des erreurs qui ne sont compréhensibles qu'en faisant l'hypothèse d'une traduction réalisée par un traducteur alloglotte et non revue, ou encore revue très hâtivement, par Boris Vian. L'exemple suivant (rappelons que la direction de cette traduction était français-anglais, la nécessité étant celle d'obtenir un pseudo-original) est assez parlant, et suffit à mettre en doute l'hypothèse auto-traductive. Le protagoniste (le roman alterne la première et la troisième personne) décrit avec ces mots une fille qui, assez tard dans la soirée, sort d'une voiture après être passée d'une fête à une autre :

« Elle en avait un fameux coup dans le nez »<sup>7</sup>.

Et voici la version anglaise :

« She got a bang on the nose in the process »<sup>8</sup>.

Le traducteur anglais semble ici ne comprendre que le sens compositionnel de l'énoncé, sans remarquer aucunement sa valeur d'expression figée. L'ivresse de la jeune fille, « en avoir un coup dans le

<sup>3</sup> G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1995, p. 40.

<sup>4</sup> Cf. N. Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, Paris, Christian Bourgois, 1980, p. 144.

<sup>5</sup> Cf. N. Arnaud, (éd.), *Dossier de l'affaire « J'irai cracher sur vos tombes »*, Paris, Christian Bourgois, 1974 ; N. Arnaud, *Les vies parallèles*, op. cit. ; M. Lapprand, *Boris Vian. Une vie contre*, Ottawa, Presses Universitaires d'Ottawa, 1993.

<sup>6</sup> F. Regattin, « Vian-Sullivan: dalla pseudo- all'autotraduzione », dans A. Ceccherelli et al., op. cit., 2013, p. 435-446.

<sup>7</sup> B. Vian, *J'irai cracher*, op. cit., p. 67.

<sup>8</sup> B. Vian, *I Shall Spit on your Graves*, Paris, Vendôme Press, 1948, p. 60.

nez » indiquant une certaine griserie, devient ainsi un véritable... coup *au nez*. Nous n'insisterons pas sur ce genre d'indices, notre objectif n'étant pas tant de redémontrer cette « hétéro-traduction<sup>9</sup> », que d'en mettre en évidence l'attribution erronée et pourtant unanime. Notre première approche à l'auto-traduction s'est donc révélée une fausse piste, l'auto-traduction en question n'ayant vraisemblablement pas eu lieu.

Après cette première incursion sur un terrain relativement connu et dont les résultats ont été assez surprenants, nous avons recherché d'autres exemples d'auto-traduction entre le français et l'italien ; et, pour ce faire, nous avons consulté la bibliographie mise en place par Julio César Santoyo, avec la collaboration de Lucia Bertolini, et passée depuis sous la direction d'Eva Gentes<sup>10</sup>. Parmi les nombreux axes de recherche possibles, nous en avons choisi un pour une affinité « générique ». Ayant déjà travaillé à plusieurs reprises sur la traduction théâtrale, nous avons abordé deux pièces de l'écrivain italien Gabriele D'Annunzio (1863-1938) qui avaient affaire, au sens large, à l'auto-traduction. Nous nous contenterons de résumer ici quelques-uns des résultats d'un travail qui a été publié ailleurs<sup>11</sup>: ceux qui ont un intérêt direct pour notre propos.

De nombreux liens unissent Gabriele D'Annunzio et la France : la biographie, certes, avec le séjour des années 1910-1915, vécues entre Paris et Arcachon. Mais ce rapport est aussi un rapport littéraire : au théâtre surtout, D'Annunzio écrira plusieurs pièces en français (*La Pisanelle*, *Le Martyre de Saint Sébastien*) et, apparemment, s'auto-traduirait aussi. Il affirmera en effet avoir traduit lui-même au moins deux tragédies, *La città morta* et *Il ferro*<sup>12</sup>. Plusieurs critiques réfutent les affirmations de l'écrivain, en soutenant que D'Annunzio n'aurait pas traduit les textes (ce qui est certainement correct pour la première pièce, traduite par Georges Hérelle, alors que l'attribution de la deuxième fait doute). *La Ville morte* (1896, publié en 1898)<sup>13</sup> est conçu en 1895, pendant un voyage en bateau que D'Annunzio accomplit en Grèce avec plusieurs amis (dont Georges Hérelle, « voix française » de l'auteur). Le poète se consacrera à l'écriture dès son retour. Dans un premier temps, il pense écrire le texte directement en français :

---

<sup>9</sup> Qu'on nous permette ce néologisme assez incongru, visant à définir les traductions « normales », celles qui ne sont pas réalisées par l'auteur du texte-source.

<sup>10</sup> E. Gentes, *Bibliography : Autotraduzione / Autotraducción / Self-translation*, 2014, (XVI édition), [consulté le 10 mai 2014]. Disponible sur le Web : < <https://app.box.com/s/6hvhw59h7ghq7lms81x4> >

<sup>11</sup> F. Regattin, « D'Annunzio, le théâtre, l'auto-traduction. Quelques remarques sur *La città morta*/*La ville morte* et *Il ferro*/*Le chèvrefeuille* », in *Forum* n° 12(2), octobre 2014, p. 87-106.

<sup>12</sup> Cf. P. Gibellini, *D'Annunzio, dal gesto al testo*, Milano, Mursia, 1995, p. 89-90.

<sup>13</sup> G. D'Annunzio, *La ville morte*, Paris, Calmann-Lévy, 1898.

Très souvent, en écrivant en italien, la phrase française me vient sous la plume et me semble plus efficace et – comment dire – plus parlée. Votre langue est plus fluide, plus légère, moins compassée<sup>14</sup>.

Mais le temps presse, puisque D'Annunzio a promis la pièce à Sarah Bernhardt. Il écrit alors en italien, en envoyant son texte à Hérelle au fur et à mesure qu'un acte est terminé. Le texte italien est prêt en novembre 1896, la traduction française un mois plus tard. Avec le consentement d'Hérelle, D'Annunzio s'en attribue la paternité pour éviter la mention « Traduit de l'italien » ; il trompera ainsi plusieurs critiques et écrivains contemporains, persuadés que le texte original soit le français et sa traduction, l'italien<sup>15</sup>. L'échec relatif des productions française (1898) et italienne (1901) du texte (il faut considérer qu'à l'époque D'Annunzio est une vedette en Italie, et en passe d'en devenir une en France) annonce la réception constante des textes dramatiques de l'auteur italien, dont l'écriture restera toujours étrangère aux nécessités de la scène.

*La ville morte* ouvre, en 1896, la production théâtrale de D'Annunzio ; *Le Chèvrefeuille* (1913, publié seulement en 1940 en Italie) est par contre sa dernière pièce. À l'époque de la rédaction l'écrivain, obligé de quitter l'Italie à cause de ses nombreuses dettes, vit depuis trois ans à Arcachon. Il entretient de nombreuses relations avec le monde littéraire de son pays d'accueil et vient de publier deux pièces en français, *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) et *La Pisanelle* (1913). *Le Chèvrefeuille/Il ferro* sera écrit en même temps en italien et en français, les deux versions étant terminées pour la fin du mois d'octobre ou le début de novembre 1913. Il n'existe d'unanimité ni quant à l'ordre de rédaction des deux textes ni quant à leur paternité : certains commentateurs considèrent que le Marquis de Casafuerte, mari d'une amie de D'Annunzio, pourrait lui avoir fourni une première version française du texte, revue ensuite par l'auteur, alors que pour d'autres ce dernier aurait entièrement rédigé les deux textes<sup>16</sup>. Ce qui compte le plus est toutefois que, même au cas où la première hypothèse serait confirmée, le travail paraît avoir été réalisé chez l'auteur, à Arcachon<sup>17</sup>, le Marquis de Casafuerte travaillant à la traduction et D'Annunzio la corrigeant jour après jour : l'emprise du poète italien sur son texte était par conséquent beaucoup plus importante que sur la version française de *La città morta*.

*La Ville morte* est une traduction que l'on pourrait qualifier généralement de « fidèle », au sens intuitif du terme. Quelques

---

<sup>14</sup> Lettre de D'Annunzio à Hérelle, citée dans G. Gullace, *Gabriele D'Annunzio in France. A Study in Cultural Relations*, Syracuse University Press, 1966, p. 58.

<sup>15</sup> Cf. G. Gullace, *op. cit.*, p. 59.

<sup>16</sup> Nous renvoyons à F. Regattin, « D'Annunzio, le théâtre... », *op. cit.*, pour plus de détails.

<sup>17</sup> T. Antongini, *D'Annunzio*, Minneapolis, Ayer Publishing, 1938, p. 289.

moindres déviations mises à part, les deux textes, que nous avons analysés ligne à ligne, sont comparables à tout niveau, tant structurel que textuel, inter- ou paratextuel.

Si la genèse du deuxième couple de textes paraît poser problème, la difficulté est vite surmontée par le recours massif à la littérature critique et, surtout, biographique, qui indique de façon assez nette la primauté du texte italien ou, à la limite, un travail en parallèle sur les deux versions, avec un aller-retour entre l'italien et le français (ce que Rainier Grutman appelle une « simultaneous self-translation », en opposant cette pratique aux « consecutive self-translations<sup>18</sup> »). Ici, les différences entre les textes sont beaucoup plus marquées, ce qui est visible déjà à partir du paratexte. Le titre, avant tout : si d'habitude les titres des pièces de D'Annunzio étaient traduits littéralement (c'est ce qui arrive à *La Ville morte*, mais aussi à beaucoup d'autres textes<sup>19</sup>), la focalisation change ici complètement, en passant de l'arme du crime qui constitue le climax de la tragédie à une plante (le chèvrefeuille, justement) dont la valeur symbolique – à partir du lai de Marie de France qui porte le même titre – est considérable à l'intérieur de la version française de la pièce. Il est possible de porter les mêmes considérations sur l'onomastique et sur les didascalies. La première ne montrait qu'une adaptation linguistique dans *La ville morte* (Anne remplaçant Anna, Léonard, Leonardo, et ainsi de suite) ; au contraire, *Le Chèvrefeuille* insiste sur le jeu des citations littéraires, s'éloignant largement de sa contrepartie italienne. Les noms de famille, et presque tout nom propre, subissent un changement radical.

Les didascalies – et notamment celles qui ouvrent les actes et décrivent le décor – montrent un traitement semblable. L'adaptation ne concerne pas uniquement la topographie, l'action étant déplacée en France ; des ajouts très nombreux et très longs, ainsi que des adaptations culturelles ponctuelles, situent la tragédie sous l'emprise du Moyen-Âge français et du *Lai du chèvrefeuille*. La première didascalie redouble presque sa longueur par rapport à la version italienne : d'une page à peu près dans le texte italien, elle dépasse les deux pages dans la version française ; c'est surtout la description du décor qui s'élargit de façon considérable, en multipliant les références littéraires.

Passons enfin aux répliques. Une première remarque aura du moins l'avantage de différencier une fois pour toutes les deux traductions que nous étudions ici : les quelques exemples portés par Pietro Gibellini et concernant la correction à la première mouture du texte italien de la part du même D'Annunzio semblent indiquer une simultanéité de rédaction des versions italienne et française. En effet, certaines retouches de l'auteur italien sont correctement reprises dans

---

<sup>18</sup> Voir R. Grutman, « Self-translation », dans M. Baker et G. Saldanha (éds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge, 2009, p. 257-260, p. 259.

<sup>19</sup> Par exemple, *La figlia di Jorio* (1903) est traduit par *La Fille de Jorio*, ou encore *La fiaccola sotto il moggio* (1905) devient *La Torche sous le buisseau*.

la traduction, alors que dans deux cas au moins (sur un échantillon énormément réduit comme la réplique que nous reproduisons ici) l'écriture se fait sur la première version du texte<sup>20</sup>.

Non parlo del mio viso *d'uomo* ma del mio coraggio silenzioso a cui avete opposto la vostra agitazione insensata e <una immagine> un fantasma foggiato dalla vostra angoscia che mi <accora> turba, in questa camera chiusa che sembra <calda> molle di lacrime, che <sembra> è il luogo stesso <della> del vostro <martirio> delirio e del vostro martirio, ove non è possibile difendere il <proprio> cuore dalla <pietà> compassione o <dallo sgomento> dal rimpianto...<sup>21</sup>

Je ne parle pas de ma pauvre **figure** mais de mon courage silencieux, auquel vous avez opposé votre agitation malade et un fantôme né de votre douleur vraie qui ne me laisse pas insensible, ici, dans cette chambre close, presque **chaude** de larmes, dans ce lieu même de votre délire et de votre martyre, où un cœur d'homme ne peut pas se défendre de la compassion et du regret...<sup>22</sup>.

Il faut encore trancher entre auto- ou hétéro-traduction, mais il est désormais indéniable que le travail a été effectué au cours de la rédaction du texte original, avec un aller-retour constant entre les deux textes.

Quelques tendances traductives générales ont déjà percé de l'analyse des didascalies qui ouvrent les actes. Les modifications sont beaucoup plus importantes, tant du point de vue de la quantité que pour ce qui concerne la qualité, dans les répliques aussi : la version française ne ménage pas les insertions et les suppressions (préférant en général les premières), tant ponctuelles (ajout d'une notation culturelle française, par exemple) que structurelles (c'est le cas de la référence constante au lai de Marie de France).

D'autres éléments textuels semblent confirmer une emprise directe de D'Annunzio sur la version française de la pièce. Notamment, il a été possible de repérer de nombreux italianismes lexicaux et syntaxiques, qui étaient complètement absents de *La Ville morte*. « Et pourtant j'ai entendu battre toute la nuit [...]. *Toi non?* [Tu no? = Pas toi?] »<sup>23</sup> ; « le signe de la croix [il segno della croce = le signe de croix] »<sup>24</sup> ; « *Il s'est fait tard* [Si è fatto tardi = Il se fait tard] »<sup>25</sup> ; « Je me suis senti tirer à *peine à peine* le bas de ma jupe [appena appena = très doucement, juste un peu] »<sup>26</sup> ».

---

<sup>20</sup> Nous reprenons pour le texte italien la notation de Gibellini : *italiques* pour les insertions et <crochets> pour les variantes raturées. En caractères gras, dans le texte français, les éléments qui semblent correspondre à la première version du texte italien.

<sup>21</sup> P. Gibellini, *op. cit.*, p. 96.

<sup>22</sup> G. D'Annunzio, *Le chèvrefeuille*, Roma, Il Vittoriale degli Italiani, 1940, p. 142.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 88.

Auto-translation, donc ? Rien n'est moins sûr : il est possible de remarquer, en effet, quelques endroits textuels où le traducteur semble ne pas avoir parfaitement compris le texte de départ. Ainsi, « sto là, proprio come al principio di una storia inventata<sup>27</sup> » devient « je reste là, *proprement comme* au début d'une histoire inventée<sup>28</sup> » ; ou « se è possibile, passi da me questo calice<sup>29</sup> » est traduit par « s'il se peut, que ce calice passe *loin de moi*<sup>30</sup> ».

Ces remarques conclusives – montrant d'un côté une série inattendue d'italianismes, et de l'autre quelques rares « fautes véritables » de traduction – permettent, nous semble-t-il, d'avancer l'hypothèse d'une hétéro-translation revue directement par l'auteur, qui aurait retravaillé le texte à sa guise, en y ajoutant les quelques italianismes dont le texte est émaillé.

La manière dont les auto-translations entrent en relation avec les traductions « normales » du point de vue textuel est peut-être l'enjeu le plus intéressant (et le plus observé) des études consacrées à cette pratique. Un certain consensus semble exister, dans la recherche, quant à la liberté relative face au texte de départ, les marges de manœuvre octroyées à l'auto-traducteur étant en général plus larges que celles dont dispose le « simple » traducteur. Cette affirmation semble pleinement confirmée par l'analyse de ces quelques textes théâtraux de Gabriele D'Annunzio. Au niveau textuel, la « pseudo-auto-translation » (celle de *La città morta*, que le poète italien fit passer pour sienne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle) est une forgerie qu'on dévoile sans trop de mal. Au contraire, les indices autotransductifs qui procèdent du deuxième couple de textes sont beaucoup plus évidents. Cela est d'autant plus significatif que, si l'on accepte notre hypothèse quant à la rédaction de la pièce, ce deuxième élément de la comparaison ne serait pas non plus une auto-translation à part entière, mais seulement une hétéro-translation suivie de très près par l'auteur.

## 2. LA PSEUDO-AUTO-TRANSLATION

D'un point de vue statistique, nous en sommes conscient, l'expérience individuelle n'est jamais pertinente : il nous semble légitime, toutefois, d'interroger le concept d'auto-translation à la lumière de ces deux études de cas, qui montrent une réalité inattendue où, sur trois auto-translations supposées, deux (ou même trois) ne sont en réalité, entièrement ou en partie, que des hétéro-translations. Il nous semble possible de s'interroger sur cette pratique ; de se demander quelle est son importance quantitative, et quelles peuvent en

---

<sup>27</sup> G. D'Annunzio, *Il ferro*, Milano, Treves, 1914, p. 18.

<sup>28</sup> *Id.*, *Le chèvrefeuille*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>29</sup> *Id.*, *Il ferro*, *op. cit.*, p. 180.

<sup>30</sup> *Id.*, *Le chèvrefeuille*, *op. cit.*, p. 160.



être les conséquences. Quel est, en somme, le mécanisme, qui fait en sorte que des traductions soient attribuées aux auteurs des textes originaux, et non pas à leurs traducteurs ? Répondre à cette macro-question présuppose un effort qui reste pour l'instant au-delà de notre portée : il nous faudrait des données beaucoup plus précises sur le phénomène et sur sa consistance. Il est certainement possible, par contre, de poser des questions moins ambitieuses (et d'y répondre, bien que de manière hypothétique, en en tirant aussi quelques conséquences). Ces dernières peuvent être résumées à l'aide de trois mots interrogatifs : quoi, qui, pourquoi ?

## 2.1. QU'EST-CE QUE LA PSEUDO-AUTO-TRADUCTION ?

La première question à poser est évidemment une question définitoire. Qu'est-ce qu'une pseudo-auto-traduction ? Il est possible de répondre en empruntant la posture des *descriptive translation studies*<sup>31</sup>, et en postulant qu'elle entretient avec l'auto-traduction le même rapport qui lie la pseudo-traduction à la traduction. En poussant plus loin l'analogie et en faisant un pas en arrière, il est possible de penser – une évidence qui s'inscrit dans la même posture « touryenne » – que, d'un point de vue descriptif, tout objet textuel considéré à un moment donné comme une auto-traduction fait légitimement partie du champ d'études de l'auto-traduction : cette dernière, tout comme la traduction « normale », est en effet autant une réalité socio-culturelle que textuelle. C'est justement le long de ces lignes que doit s'orienter toute recherche systématique sur l'auto-traduction ; mais, une fois obtenu un corpus tant soit peu définitif<sup>32</sup>, il sera nécessaire de l'interroger de façon critique pour voir si *tout* ce qu'il contient, tout ce qui est (qui a été) considéré comme auto-traduction par quelqu'un à un moment donné de l'histoire l'est vraiment (nous croyons avoir montré que la réponse est déjà négative).

La pseudo-traduction peut être définie comme « an original composition disguised as a translation. [Elle est] a translation until it is unveiled as a fraudulent cultural act »<sup>33</sup>. Par conséquent, la pseudo-auto-traduction pourra être vue, elle, comme une hétéro-traduction camouflée en auto-traduction, qui resterait une auto-traduction tant

<sup>31</sup> Cf. G. Toury, *op. cit.*

<sup>32</sup> Cette phase de la recherche est, pour l'instant, loin d'être accomplie : un répertoire des cas d'auto-traduction au niveau global était le premier objectif d'un projet de recherche dirigé par Furio Brugnolo qui, faute de financements, n'a jamais vu le jour.

<sup>33</sup> A. Rizzi, « When a text is both a pseudotranslation and a translation. The enlightening case of Matteo Maria Boiardo (1441-1494) », dans M. Shlesinger, D. Simeoni et A. Pym (éds), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2008, p. 153-162, p. 155 (Rizzi cite partiellement Toury).

que l'attribution erronée<sup>34</sup> ne serait pas découverte. Il nous semble qu'il serait possible, à partir de là, d'opérer une subdivision ultérieure, qui mettrait l'accent sur le caractère *intentionnel* de son préfixe : l'auto-translation peut être réclamée, à tort, par l'auteur supposé (c'est le cas de Gabriele D'Annunzio) ou elle peut être fautivement établie de la part de la critique (c'est le cas de Boris Vian). On reviendra sur cette partition, qui paraît au premier abord peu productive mais qui peut nous dire quelque chose du rapport à la traduction d'une société donnée.

Le rapport entre pseudo-translations et pseudo-auto-translations soulève une autre question : tout comme les premières, celles-ci ne sont qu'une remise en question *a posteriori* de données historiques ; la forgerie doit en effet avoir été dévoilée pour qu'une auto-translation devienne une pseudo-auto-translation. Or, comment reconnaître les exemplaires de cette catégorie ?

En l'absence d'indices précis dans les documents qui accompagnent, éventuellement, la genèse de la traduction, la seule méthode envisageable est l'analyse approfondie des textes. Tout en étant conscient que trois hirondelles ne font pas beaucoup plus de printemps qu'une seule, nous croyons avoir montré que ce type de mise en rapport des textes originaux et des (prétendues) auto-translations peut, sinon dans tous les cas, au moins parfois, être suffisant. Les interprétations franchement erronées du texte-source seraient à coup sûr des indices d'hétéro-translation ; d'autres indices pourraient être tirés de la mise en rapport entre les différentes auto-translations d'un même auteur, des disparités importantes quant aux stratégies traductives adoptées pouvant être, à cet égard, significatives. Si, en procédant de cette manière, on arrivait à réunir un corpus de pseudo-auto-translations, il serait intéressant par la suite de mettre en rapport de façon systématique, par le recours à d'assez larges *corpora*, les trois typologies de texte (hétéro-translations et auto-translations véritables et fictives). Nous émettons ici l'hypothèse que les pseudo-auto-translations pourraient se situer textuellement à l'intérieur d'un continuum – certes diachroniquement et diatopiquement déterminé – allant de la traduction « normale » à l'auto-translation. Pour des raisons purement économiques, nous considérons comme probable que, *au niveau textuel*, les pseudo-auto-translations se rattachent aux hétéro-translations plus qu'aux véritables auto-translations, sauf dans les situations où la forgerie doit être singulièrement poussée – par exemple parce que le texte ainsi produit doit être soumis à quelque forme d'expertise.

Celle que nous venons d'émettre est une hypothèse qui dépasse nos trois questions (quoi, qui, pourquoi) pour commencer à explorer le *comment*. Nous ne la creuserons pas ici, en passant aux deux autres interrogations qui restent encore sans réponse.

---

<sup>34</sup> Nous verrons tout de suite pourquoi il faudrait préférer le mot *erronée* à *frauduleuse*.

## 2.2. LES PSEUDO-AUTO-TRADUCTEURS ET LEURS RAISONS : QUELQUES HYPOTHÈSES

L'analogie – assez banale à vrai dire – que nous avons proposée entre pseudo-traductions et pseudo-auto-traductions nous autorise sans doute à tirer d'autres déductions encore : on peut penser, par exemple, que tout comme la pseudo-traduction nous apprend quelque chose à propos de la traduction, la pseudo-auto-traduction fait de même avec l'auto-traduction, et avec la traduction aussi, en nous disant quelque chose du statut social de cette activité, ainsi que du prestige et de la responsabilité dont jouit le traducteur à un moment et dans une société donnée.

On peut avancer l'hypothèse que le mouvement pseudo-auto-traductif (qui va, rappelons-le, du plus prestigieux au moins prestigieux, à savoir de l'autorité sur l'original à l'autorité sur sa traduction) comporte par cela même, une certaine réévaluation du rôle du traducteur et de la traduction. Si cela était vrai, on pourrait s'attendre à des cas de pseudo-auto-traduction :

- soit d'une culture faible, ou périphérique, vers une culture forte, ou centrale en termes systémiques (alors que les auto-traductions véritables peuvent emprunter les deux directions) ;

- soit à des moments ou dans des cultures où la traduction est considérée comme importante (il est intéressant et peut-être significatif, à cet égard, que la pseudo-auto-traduction de Boris Vian soit un produit de la recherche sur cet auteur, à partir des années 1970, et non pas le sien ou de ses proches<sup>35</sup>).

Quant aux acteurs de la pseudo-auto-traduction, ils doivent être des individus biculturels ou prétendus tels : on peut penser ici à D'Annunzio et à ses rapports étroits avec la France ou au rôle de Boris Vian dans l'importation de certains aspects de la culture américaine dans l'immédiat après-guerre (le jazz, la science-fiction...). La pseudo-auto-traduction relèverait ainsi de la volonté d'appartenir (pseudo-auto-traductions *intentionnelles*) ou de faire appartenir (pseudo-auto-traductions « critiques ») quelqu'un à deux cultures.

Pour le premier groupe de pseudo-auto-traductions, nous pouvons nous attendre, en effet, à ce qu'un auteur décide de paraître comme son propre traducteur pour une quelque forme d'intérêt : parce qu'il veut jouer sur son propre capital culturel pour promouvoir un texte (il « pseudo-traduit » alors, vers des cultures où il jouit déjà d'une certaine reconnaissance) ou encore parce qu'il veut augmenter ce

---

<sup>35</sup> C'est du moins ce que nous avons pu vérifier. Aucun biographe ne cite directement des propos de Vian concernant « sa » traduction ; tout paraît avoir été déduit d'autres éléments biographiques.

même capital dans le pays « d'accueil ». Selon la période et selon le texte considéré, le travail de D'Annunzio pourrait rentrer dans les deux cas de figure : le premier pour *La ville morte*, le deuxième pour *Le chèvrefeuille*, où l'auteur doit se repositionner dans son pays d'accueil.

Les raisons d'une pseudo-auto-traduction « critique » sont évidemment différentes : il est difficile d'imaginer qu'il y ait une volonté de mystification, par exemple, et – sauf cas exceptionnels – on peut être sûrs de la bonne foi de ceux qui attribuent une traduction à l'auteur du texte-source. Nous ne voyons, pour l'instant, qu'une possibilité : la volonté (qui peut très bien être inconsciente) de faire appartenir un auteur à deux cultures, à deux milieux. Le cas de Boris Vian nous paraît, à cet égard, assez significatif : une certaine hagiographie (à laquelle nous avons par ailleurs tendance à adhérer) s'est employée, en général, à faire la célébration posthume des talents multiples de l'auteur français<sup>36</sup>, et l'ouverture aux cultures autres que la française (le monde américain en l'occurrence) comptait parmi ces talents.

### 3. UNE CONCLUSION QUI N'EN EST PAS UNE

La nôtre n'est, de toute évidence, qu'une première incursion dans le terrain inconnu de la pseudo-auto-traduction. Le bilan qu'on peut en tirer est certes provisoire, et destiné à rester tel tant que l'étendue du phénomène n'aura pas été mieux définie. Certaines conclusions semblent quand même envisageables :

- en premier lieu, la pseudo-auto-traduction *existe* ;
- deuxièmement, elle paraît tant le fait des auteurs que celui des biographes et des critiques ;
- troisièmement, elle peut parfois être dévoilée par une comparaison attentive (a) des textes-source et des textes-cible ; (b) des auto-traductions avérées et des auto-traductions « suspectes » d'un auteur ;
- enfin, la pseudo-auto-traduction peut sans doute nous apprendre quelque chose sur les systèmes littéraires et culturels où elle a lieu. Mais, pour ce qui est de ce dernier point, nos observations sont pour l'instant très superficielles.

FABIO REGATTIN  
(Université de Bologne)

---

<sup>36</sup> Le titre de Noël Arnaud, *Les vies parallèles de Boris Vian*, est à cet égard très significatif.