

La traduction comme déstabilisation ?

Écriture bilingue et autotraduction dans l'œuvre de Pierre Lepori

Mathilde Vischer

Université de Genève

Résumé

L'œuvre de Pierre Lepori, né au Tessin en 1968, est au carrefour de la traduction, de l'autotraduction et de l'écriture bilingue. De langue maternelle italienne, il vit à Lausanne depuis une quinzaine d'années. Il est traducteur du français vers l'italien et de l'italien vers le français ; il a écrit des romans et des poèmes en italien, des romans en français ; il a traduit deux de ses romans en français, ainsi qu'un recueil de poèmes. Pour Pierre Lepori, l'écriture et l'autotraduction s'inscrivent au cœur d'une *déstabilisation* ; celle qui naît pour tout écrivain du travail qu'il effectue en profondeur sur sa propre langue, en développant un style personnel et inédit, et celle qui a lieu lors du passage d'une langue à l'autre. Cet article propose d'explorer quelques facettes de cette œuvre plurielle : après un état des lieux sur l'autotraduction et une introduction sur la façon dont l'auteur appréhende l'écriture et la traduction, trois ouvrages seront abordés, l'autotraduction de *Grisù*, intitulée *Sans peau*, le quadruple roman *Sexualité*, et un roman écrit directement en français, *Silk*.

Mots-clés

Traduction littéraire, autotraduction, écriture bilingue, italien, français

Translation as destabilization? Bilingual writing and self-translation in the works of Pierre Lepori – Abstract

The work of Pierre Lepori, born in Ticino, Switzerland in 1968, stands at the crossroads where translation, self-translation and bilingual writing intersect. Lepori is a native speaker of Italian but has lived in Lausanne for about fifteen years. He translates from French into Italian and from Italian into French; he has written novels and poems in Italian, and novels in French; and he has translated two of his own novels and a collection of poems into French. For Lepori, writing and self-translation are at the heart of a process of *destabilization*: a process experienced by every writer as he works to (re) fashion his own language and develops a personal and original style; and a process initiated whenever one moves from one language to another. This article explores various facets of Lepori's diverse and multilingual works. It begins with an overview of the concept of self-translation, after which Lepori's own conceptions of writing and translation are described. Then, three of Lepori's works are discussed: his self-translation of *Grisù*, entitled *Sans peau* (Skinless) in French, the four-part novel *Sexualité* (Sexuality), and the novel *Silk*, which Lepori wrote in French.

Keywords

Literary translation, self-translation, bilingual writing, Italian, French

1. Introduction

L'œuvre de Pierre Lepori, né au Tessin en 1968, est au carrefour de la traduction, de l'autotraduction et de l'écriture bilingue. De langue maternelle italienne, il vit à Lausanne depuis une quinzaine d'années. Il est traducteur du français vers l'italien et de l'italien vers le français (Gustave Roud, Monique Laederach, Claude Ponti) ; il a publié des romans et des poèmes en italien, des romans en français ; il a traduit deux de ses romans en français, ainsi qu'un recueil de poèmes. Il est également historien du théâtre et journaliste à la Radio Suisse Italienne.

Pour Pierre Lepori, l'écriture et l'autotraduction s'inscrivent au cœur d'une *déstabilisation* ; déstabilisation au sens premier de ce qui « compromet un équilibre acquis (Le Robert, 2012, p. 712) : l'équilibre d'une langue correcte, lisse, sans aspérités. Pour Lepori, la déstabilisation est celle qui naît, pour tout écrivain, du travail qu'il effectue en profondeur sur sa propre langue, en développant un style personnel et inédit ; c'est aussi celle qui a lieu lors du passage d'une langue à l'autre.

L'article¹ qui suit propose d'explorer quelques facettes de cette œuvre plurielle, pour tenter de cerner si et comment cette déstabilisation apparaît dans les textes. Après un bref état des lieux sur l'autotraduction et une introduction sur la façon dont l'auteur appréhende l'écriture et la traduction, je m'intéresserai à trois ouvrages, l'autotraduction de *Grisù*, le quadruple roman *Sexualité*, et un roman écrit directement en français, *Silk*.

2. Écriture bilingue et autotraduction

Un écrivain qui écrit dans deux langues, un écrivain qui traduit lui-même ses textes : ce sont des pratiques anciennes², qui pourtant n'intéressent vraiment la critique que depuis quelques années. Elles constituent donc un champ des études littéraires et traductologiques encore largement à explorer, surtout sur le plan théorique. Plusieurs ouvrages importants ont cependant été publiés, comme ceux de Michaël Oustinoff (2001), Rainer Grutman (1998, 2007), Jan Hokenson et Marcella Munson (2007), ou encore Pascale Sardin-Damestoy (2002), Brian Fitch (1988), Christian Lagarde et Helena Tanqueiro (2013), et Dominique Combe (1995)³. On mentionnera également le groupe de recherche AUTOTRAD de l'Université Autonome de Barcelone, notamment les articles d'Helena Tanqueiro, Antonio Bueno Garcia et deux numéros spéciaux de revues : *In other words* (2005) et *L'Atelier de traduction* (2007). Un certain nombre d'ouvrages sont consacrés plus précisément à des autotraducteurs. Les auteurs les plus étudiés sont Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Julien Green, Nancy Huston, Raymond Federman, Andrei Makine, Hector Bianciotti, Vassilis Alexakis. Je renvoie pour plus de précisions à ma bibliographie et à celle des auteurs y figurant.

Pourquoi écrire en deux langues et s'autotraduire ? Les motivations varient, notamment selon le contexte politique et le statut des langues⁴. On peut évoquer :

¹ Cet article est issu d'un exposé donné le 7 mars 2014 à la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève, lors de la journée d'étude avec Lawrence Venuti « Traduction, intertextualité, interprétation ».

² Voir à ce sujet Pascale Sardin-Damestoy (2002, p. 13) et Christine Lombez (2011, pp. 137-138). En raison des déplacements et des changements de lieux de vie plus fréquents aujourd'hui, ces pratiques sont de plus en plus courantes.

³ Voir également les ouvrages de Besemeres (2003) et Gonzalez et Tolron (2006).

⁴ Comme l'a montré Christine Lombez (2012, p. 142) dans son article « Quand les poètes s'autotraduisent : un cas-limite de traduction littéraire », où elle examine des autotraductions de Chamisso, Mistral, Ungaretti, Beckett

1. la nécessité politique ou sociale, par exemple en situation d'exil : citons l'exemple d'Augustin Gomez, dont les pièces de théâtre sont interdites et censurées en Espagne en 1939 ; il s'exile en France en 1966, où il apprend le français et écrit ensuite dans cette langue ;
2. la recherche d'une légitimité dans sa culture d'origine : l'auteur marocain Abdelatif Laâbi, qui publie d'abord en français puis se traduit en arabe, car il souhaite rendre les œuvres « au public auquel elles étaient d'abord destinées et à l'aire culturelle qui est leur véritable génitrice » (cité par Combe, 1995, p. 59), ou Rachid Boudjedra, qui décide un jour d'écrire en arabe, afin de reconquérir cette langue originaire que l'administration française avait interdite dans son Algérie natale (exemple cité par Grutman, 2007, pp. 221-222) ;
3. pour les écrivains de langues minoritaires dans les champs littéraires asymétriques, afin d'être lus par un public plus large : par exemple Raphaël Confiant passant du créole au français⁵ ;
4. par nécessité personnelle et intérieure : dans le cas d'une double (ou d'une multiple) origine linguistique, ou d'un choix délibéré de changer de pays et de langue, le cas de Pierre Lepori. Après avoir changé de région linguistique, il vit quotidiennement avec deux langues, l'italien et le français.

3. La notion d'« autotraduction »

Une réflexion terminologique s'impose tout d'abord. Dès lors que l'on utilise le terme d'« autotraduction », le terme « traduction », trop général, semble insuffisant pour décrire la pratique habituelle de la traduction d'un texte par une autre personne que son auteur. Michaël Oustinoff (2001) fait donc la distinction entre « traduction allographe » (la traduction au sens habituel du terme), et la « traduction auctoriale », l'autotraduction. Je serais quant à moi tentée par l'opposition entre « hétérotraduction » et « autotraduction ». J'utiliserai ce terme lorsque le mot « traduction » est ambigu.

Comme l'écrit Pascale Sardin-Damestoy, cette activité qu'elle définit, en reprenant la terminologie de Genette dans *Palimpsestes*, comme une « pratique hypertextuelle⁶ hybride », échappe aux catégories traditionnelles. Un texte autotraduit n'est « ni une traduction au sens habituel du terme où l'auteur et le traducteur sont en principe deux personnes physiquement différentes, ni à proprement parler une 'suite' ou un 'supplément', bien que les textes se suivent chronologiquement et que le second se surajoute au premier, ni exactement une 'révision', cette dernière annulant la version précédente [...] » (Sardin-Damestoy, 2002, pp. 34-35). On constate chez nombre de critiques une difficulté à définir positivement ce qu'est l'autotraduction. En effet, cette activité comprend plusieurs aspects paradoxaux : l'original n'en est plus forcément un, puisqu'il peut être transformé par la deuxième version, le texte autotraduit n'est plus forcément une traduction, puisqu'il peut être considéré comme un second original (Oustinoff, 2001, p. 12). Dans le cas de Beckett, on ne peut souvent pas dire laquelle des deux versions est un original, dans la mesure où il y a de nombreux allers-retours

et Tagore, les moyens d'expression déployés par l'autotraducteur peuvent être contrôlés en vue d'un certain objectif.

⁵ Sur la question de l'autotraduction entre cultures asymétriques, voir l'article de Francesc Parcerisas (2007) : l'autotraduction vers la langue majoritaire supplante, voire annihile très souvent la version dans la langue minoritaire.

⁶ « [...] toute relation unissant un texte B [ou hypertexte] à un texte antérieur A [ou hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». L'hypertexte est donc « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation » (Genette, 1982, pp. 13-14).

de l'une à l'autre (Bueno Garcia, 2003, pp. 267-268). C'est pourquoi Oustinoff écrira avec Clément et Fitch que, pour des auteurs comme Nabokov et Beckett, « la localisation de l'œuvre est impossible à établir » (Oustinoff, 2001, p. 250). On peut ajouter que les pratiques varient, au cas par cas : le travail a parfois lieu sur un texte puis sur l'autre ; parfois le premier texte est écrit dans une langue, parfois dans l'autre langue ; parfois l'écriture et les corrections sont apportées dans les deux textes alternativement. C'est la variété et la complexité des cas et des situations qui rend la définition de cette activité difficile.

L'autotraduction est en tous les cas *traduction* et *écriture*, comme l'écrit encore Oustinoff ; elle constitue un espace propre, qui se caractérise par la liberté pour l'auteur à varier le mode de traduire adopté (Oustinoff, 2001, pp. 12 et 57). Cette liberté absolue dont jouit l'auteur qui se traduit, ce traducteur privilégié, comme l'écrit Oustinoff (2001), fait tomber la présomption d'infidélité de toute traduction :

Une traduction effectuée par l'auteur lui-même demande d'emblée, puisqu'elle fait texte, à être considérée comme version à part entière de l'œuvre originale. La question n'est plus en effet de savoir s'il est possible ou non de (se) traduire, si l'on a bien ou mal traduit [...], car c'est envisager la traduction *négativement* [...], au lieu de la considérer *positivement* (ce qu'elle parvient à être en tant que version de l'œuvre (p. 24).

La recherche d'une supposée intention de l'auteur, la « défektivité » (Berman, 1995, pp. 41-42) présumée de la traduction n'ont plus lieu d'être. Mais l'auteur-traducteur devra cependant s'assurer que son texte « tienne » littérairement. En effet, si l'autotraducteur a des libertés que tout traducteur n'a pas, son statut d'auteur lui impose en quelque sorte de produire un texte qui « fasse œuvre » (Oustinoff, 2001, p. 86).

Au regard de la conception actuelle de la traduction, encore bien souvent normative⁷, il peut être délicat de procéder à l'examen des textes autotraduits de la même façon que pour les textes traduits, la latitude de l'autotraducteur dépassant de loin celle du traducteur. C'est que cette absence de présomption d'infidélité, écrit Oustinoff (2001), nous ramènerait à la conception de la traduction des belles infidèles des XVII^e et XVIII^e siècles en France, où le traducteur « s'arrogeait le droit de récrire l'original à loisir » (pp. 19-22). C'est pourquoi la critique a plutôt tendance à considérer les textes autotraduits comme « répondant à la même logique que les œuvres dont l'auteur produit plusieurs versions » (p. 13) : « La logique du texte autotraduit est, pour reprendre le terme utilisé par Genette, une logique avant tout *palimpsestueuse* », écrit encore Oustinoff (2001, p. 26). Pour analyser les textes de Beckett, Sardin-Damestoy applique par exemple les principes de la comparaison de manuscrits propre à la critique génétique (Sardin-Damestoy, 2002). Tout est possible lorsqu'on considère un texte traduit positivement : on peut faire intervenir sans réserves des notions relatives à l'évolution de l'œuvre d'un écrivain, comme la réécriture, et celles qui définissent des transformations importantes du texte à travers la traduction comme la recréation et l'adaptation. Il n'y aurait donc plus, pour reprendre le titre d'un article de Lance Hewson, de « limites » à la créativité (Hewson, 2012).

Mais ne peut-on pas considérer tout texte traduit de cette façon ? En effet, pour certains, notamment Pierre Lepori, dans le sillage d'Arno Renken, c'est uniquement une certaine perception de la traduction, normative, où la hiérarchie entre original et traduction domine

⁷ « Normative » dans le sens où certains critiques ont parfois encore du mal à s'affranchir, par exemple, d'une confrontation de la traduction au texte original visant à relever les pertes ou les manques du texte traduit.

toujours, qui différencierait la traduction de l'autotraduction. Lepori écrit dans l'article « Créoliser la Suisse » : « Y a-t-il une différence fondamentale entre l'écriture dans sa langue ou dans une autre ? Entre une traduction et une autotraduction ? Je ne crois pas, sauf si on s'appuie sur une idée moralisante de la traduction. » (2013, p. 43)

J'aimerais tout de même esquisser trois différences entre « hétérotraduction » et « autotraduction », en distinguant trois plans. Le plan juridique tout d'abord : d'un point de vue juridique, d'après la Convention de Berne (1886), l'autotraducteur est perçu comme un double auteur, les deux textes lui appartiennent de la même façon (Bueno Garcia, 2003, p. 268). Le plan de la réception du texte traduit ensuite, et donc du point de vue : cette deuxième différence est directement liée à ce qui vient d'être exposé, en effet c'est, du moins en partie, la façon dont les lecteurs et la critique perçoivent les autotraductions qui leur confère un statut différent des traductions. Le plan de la pratique d'écriture proprement dite enfin, du rapport auteur-traducteur : toute traduction implique une ou même plusieurs altérités, une autre langue, une autre culture, et un autre auteur, une autre personne. En ce qui concerne l'autotraduction, puisque l'altérité concernant la personne est déplacée, l'autre n'est plus un Autre, mais un autre soi-même, une autre identité de soi rattachée à la langue. Comme l'écrit Bueno Garcia (2003) : « Deux moi dans la conscience communicative plurielle d'un même auteur, qui réagissent en évidente tension dans le travail. » (p. 268). L'autotraducteur se voit contraint de prendre de la distance face au premier texte, à l'analyser, même de façon intuitive, au moment de le traduire. Comme pour toute traduction, le deuxième texte proposerait ainsi implicitement un commentaire critique sur le premier, à la différence près que le commentaire est celui de l'auteur lui-même. La nature dialogique de l'acte de traduire vers une altérité extérieure se trouverait déplacée vers une altérité propre, vers une forme de monologue entre deux langues, ou de dialogue avec soi, avec différentes conséquences psychologiques, identitaires et littéraires possibles, allant de l'interférence à la schizophrénie⁸. L'autotraduction est ainsi un champ encore à explorer, au carrefour de plusieurs disciplines : la traductologie⁹, les études littéraires, la philosophie du langage, la linguistique, la psychologie, la neurologie. L'écriture bilingue et l'autotraduction échappent aux catégories traditionnelles, et ce n'est sans doute pas un hasard si un auteur comme Pierre Lepori a choisi cette voie dans l'écriture : ce qui se joue dans son œuvre a justement lieu dans un écart.

4. Pierre Lepori : le rapport à la langue et à la traduction

Pierre Lepori n'est pas né dans un contexte bilingue, sa langue maternelle est l'italien, et le français est une langue apprise, à l'école, puis pratiquée quotidiennement depuis une quinzaine d'années. Il livre son point de vue sur la traduction, l'écriture bilingue et l'autotraduction dans deux courts articles : « Créoliser la Suisse » (2013) et « Wolf in translation » (2014), et dans « Queer in translation », petit texte d'une page placé à la fin de l'autotraduction de *Grisù, Sans peau* (2013). Trois œuvres revêtent une importance

⁸ De même, du dialogue entre deux œuvres et deux auteurs (dans le cas des auteurs-traducteurs), on passe au dialogue entre l'auteur et lui-même, et avec chacune de ses langues, ainsi qu'entre les langues.

⁹ Dans la mesure où l'autotraducteur est toujours pleinement reconnu comme auteur, étudier les cas d'autotraduction permet de donner une plus grande visibilité au traducteur, valorise le processus de traduction comme un acte créatif et peut ainsi contribuer à ce que l'égalité de statut entre original et traduction soit mieux admise.

particulière pour sa réflexion sur les langues : *Le Monolinguisme de l'autre*, de Jacques Derrida, *Babel heureuse*, d'Arno Renken et *Le schizo et les langues*, de Louis Wolfson.

Dans *Le Monolinguisme de l'autre*, Derrida propose une réflexion sous la forme d'un faux dialogue sur son rapport à la langue française. Il écrit : « Je suis monolingue. [...] Or jamais cette langue [...] jamais ce ne sera la mienne. » Il se situerait plutôt « au bord du français ». (1996, p. 14). Sa réflexion thématise la déstabilisation de la langue au cœur d'une même langue. Pour Lepori, faisant écho au texte de Derrida, écrire dans une langue signifie accueillir les mouvements de cette langue même¹⁰. Écrire en deux langues met en œuvre de façon intensifiée ce qui est en mouvement dans une seule langue, ce qu'il peut y avoir de balbutiant, de trébuchant, d'« autre », dans la langue de tout écrivain. On peut reprendre à ce titre la phrase du *Contre Sainte-Beuve* de Proust, reprise par Deleuze (1993) dans *Critique et clinique* « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » (p. 7). Dans l'article « Créoliser la Suisse », Lepori (2013) écrit :

Il m'était donc inévitable, devenant écrivain, de me poser la question de la langue : ni d'ici ni d'ailleurs, à défaut d'être migrant (et d'en souffrir les affres), j'ai pu m'exiler de plus en plus d'une certitude, celle d'une langue monolithique. D'où le besoin de m'autotraduire, de me trahir, tout en trahissant toujours mes origines (dans les sonorités bâtardes d'un francophone à l'accent italien). (p. 43)

Il écrit encore : « Transgresser le monolinguisme affirme le mouvement perpétuel de la langue, la liberté qui trébuché à chaque pas, à chaque mot. Qui déborde pour inventer des mondes balbutiants. » (Lepori, 2013, p. 43). « Sonorités bâtardes », « mondes balbutiants » : s'autotraduire signifie donc travailler dans une langue qui trébuché, qui peut être maladroite, non idiomatique. Ces propos s'appuient sur la perception de la traduction qu'Arno Renken développe dans l'ouvrage *Babel heureuse, pour lire la traduction*, que cite Lepori :

L'expérience [de la traduction] n'est pas celle d'une fixation sur laquelle on pourrait prendre appui, mais celle d'une *déstabilisation* qu'il s'agit de faire valoir. Si autant de discours s'acharnent à grand renfort d'exigence et de morale à rendre la lecture de la traduction indiscernable, si l'on cherche constamment à se l'approprier à grands coups de 'justesse', de 'fidélité' ou d'« adéquation », peut-être n'est-ce que pour juguler l'inquiétude que la traduction inscrit dans l'ordre littéraire et philosophique. (Renken, 2012, p. 43)

Pour Lepori, cette perception de la traduction comme *déstabilisation* et comme possibilité d'interrogation multiple est fondamentale. Elle est à mettre en lien avec la thématique du *queer*, que l'auteur, qui a dirigé pendant 5 ans une revue littéraire intitulée *Hétérographie, revue des homolittératures ou pas* :, connaît bien. *Queer* au sens de ce qui est incertain, hésitant, balbutiant, de ce qui ne répond pas aux définitions habituelles, normalisantes. Le petit texte intitulé « Queer in translation », qui clôt *Sans peau*, en témoigne :

Se traduire, se transgresser linguistiquement, n'est pas (seulement) une coquetterie ou un désir d'acculturation, car on ne sort jamais indemne d'une trahison, celle d'une langue maternelle : l'air qu'on respire alors est plus dense, moins transparent, le sol se dérobe sous nos pieds. [...] Franchir la frontière intime entre deux idiomes n'est pas

¹⁰ Comme l'écrit Hans-Jost Frey (1990, p. 21) dans *Der unendliche Text*, un texte n'est pas un lieu fixe, il se modifie en fonction de différents paramètres. Il n'existe donc pas seulement une relation *entre* les textes, entre les langues, mais également *en* eux.

un acte innocent ; le corps de la langue s'hybride, il devient trans- et inter-genre. Et tant pis pour les bonnes mœurs (Lepori, 2013, p. 103).

Le Schizo et les langues, de Louis Wolfson, ainsi que les romans *L'Effrayable* et *Nébuleuses* d'Andréas Becker, auteur allemand écrivant en français, mettent en œuvre une transgression des normes du français qui nourrit la réflexion de Lepori sur la déstabilisation dans et entre les langues. Chez ces deux auteurs, c'est même la schizophrénie possible du bilingue qui semble s'inscrire au cœur de la langue¹¹.

5. L'œuvre de Pierre Lepori : écriture en italien, écriture en français, traduction, autotraduction, non traduction

De *Grisù* à *Sans peau*

Le premier texte que j'analyserai est le roman *Grisù*, paru en italien en 2007 et l'autotraduction *Sans peau*, parue en 2013. Une distance temporelle de six ans sépare les deux publications¹². Chez Lepori, notons que jusqu'à ce jour les autotraductions ont une version première en italien, même dans le cas de la triple édition publiée simultanément, que j'évoquerai ensuite.

Comment l'auteur définit-il son texte ? La quatrième de couverture indique : « *Sans peau* a été traduit et adapté par l'auteur lui-même » ; le texte figurant en fin de volume précise : « Ce livre a été traduit de l'italien par l'auteur. La suspecte notion de fidélité à l'original ne s'est pas appliquée et les plus malins retrouveront des chemins inattendus en confrontant les deux versions. »¹³ Comment le roman se transforme-t-il de l'italien en français ? Pour aborder les textes, il est utile de définir tout d'abord quelques notions, comme la notion d'interférence. Celle-ci est souvent utilisée au sens large de la manière dont une langue va en marquer une autre dans l'écriture et même de façon plus globale pour décrire en quoi l'utilisation d'une autre langue peut façonner l'écriture (Oustinoff, 2001, p. 43), sans que l'on ne décèle forcément de marques propres à cette autre langue. Il peut cependant y avoir de la part de l'auteur la volonté de créer certains effets stylistiques, favorisés par l'utilisation de plusieurs langues ou non. Si on constate en effet chez les écrivains bilingues que la pluralité linguistique fonctionne très souvent comme source d'innovation du style, il peut cependant être délicat d'imputer toute interférence ou phénomène stylistique au plurilinguisme. Comme il peut être difficile de distinguer les spécificités stylistiques découlant d'une interférence indirecte entre deux langues de celles découlant d'effets de style indépendants du plurilinguisme, j'utiliserai l'expression de « singularités stylistiques » pour décrire les traits de styles propres à un auteur ou une œuvre qui ne peuvent être clairement identifiés comme étant issus du contact avec l'autre langue.

Grisù et *Sans peau* racontent la même histoire, celle d'un jeune homme incendiaire, Samuel, dont on nous donne à lire les monologues relatant des réflexions en prison après l'incendie de la maison de Carlo. Carlo, qui a tout perdu, s'adresse à Samuel par lettres. Le roman est

¹¹ Sur la question de la schizophrénie du bilingue et l'ouvrage de Wolfson voir notamment, en plus de l'article de Lepori : Combe (1995, pp. 51-53) et Oustinoff (2001, pp. 53-55).

¹² Selon Grutman (1998), il s'agirait d'une « autotraduction différée » (p. 20).

¹³ Lepori (2013, p. 103). Selon la typologie d'Oustinoff (2001, pp. 32-33), cette autotraduction fait partie des « autotraductions décentrées », c'est-à-dire qui s'écartent des normes d'une doxa traduisante donnée indépendamment de tout jugement de valeur et des « autotraductions récréatrices », où le traducteur introduit des modifications majeures dans le texte traduit.

structuré par une alternance entre les monologues et les lettres. La langue est dense, très imagée, une tonalité dramatique domine, même si un allègement est perceptible vers la fin dans les lettres de Carlo. Étant donné les considérations préalables sur l'autotraduction, il me semble sans intérêt d'analyser ces textes avec les outils normatifs propres à l'analyse de traduction en procédant par une analyse comparative systématique. Il s'agira donc plutôt d'observer comment l'œuvre se transforme d'une façon globale, de déterminer ce que l'une dit de l'autre en s'écrivant ou se réécrivant¹⁴.

L'étude comparative des deux romans permet de relever des « différences » que je classerai en trois groupes : les différences de structure, de rythme et de registre :

1. *Les différences de structure* : d'un livre à l'autre, l'ordre des premiers chapitres est inversé. *Grisù* commence par un monologue de Samuel, qui déroute un peu le lecteur, puisque le cadre narratif n'a pas encore été posé, il le sera dans la première lettre de Carlo à Samuel, qui suit ; *Sans peau* commence par cette lettre de Carlo à Samuel. Par ailleurs, des paragraphes ont été créés dans *Sans peau* et certaines phrases (dont tout un paragraphe) supprimées. L'effet de ces changements est une plus grande clarté pour le lecteur francophone. J'ajouterai dans cette catégorie également quelques changements macrostructurels, comme la substitution d'un récit interne par un autre (par exemple l'histoire d'un livre pour enfants, qui change entièrement d'une version à l'autre).

2. *Les différences de rythme* : un exemple de passage où Carlo s'adresse à son incendiaire, Samuel, dans une première lettre, permettra d'illustrer les changements de rythme.

Continuo a vivere, Samuel, continuo ad andare al lavoro quasi automaticamente, tutti mi dicono che sono una roccia, che faccio bene a continuare la mia vita. Ma è come se un braccio mi fosse stato amputato, sai, di notte mi sveglio di soprassalto, convinto che posso, che devo ancora salvare qualcosa, correre fuori in piena notte in pigiama (come tu mi hai visto, no ? Con che diritto, me lo spieghi ?) tirandomi dietro quelle due-tre cose che voglio a ogni costo salvare. (Lepori, 2007, p. 21)

Je survis, Samuel, je vais au boulot presque sans y penser, tout le monde me dit que je suis brave. Ma vie continue. Mais moi j'ai l'impression d'avoir perdu un bras. Parfois je me réveille terrorisé, dans le noir, cherchant à tout prix à sauver ce qui peut l'être. Je veux m'enfuir au milieu de la nuit, en pyjama (c'est comme ça que tu m'as vu, n'est-ce pas ? et de quel droit ?), emmener des choses avec moi. (Lepori, 2013, p. 7)

Sur le plan de la syntaxe, le passage est structuré en cinq phrases en français pour deux phrases en italien. Les phrases continues en italien créent un effet dramatique, car on suit presque sans interruption le fil de la pensée du personnage dans le discours, un personnage blessé, révolté, dont le flux de parole reflète l'état d'esprit. En français, les phrases courtes produisent un effet différent, plus distant, comme si le personnage de *Sans peau* était plus détaché de ce qui lui arrive que le personnage de *Grisù*.

Un autre exemple permettra de confirmer cette observation : « Ti scrivo perché è colpa tua e perché penso sia giusto che tu veda, al di là della bella luce dei tuoi incendi, di cosa sei stato capace. E perché non so bene a chi dirlo, che ho perso tutto. » (Lepori, 2007, p. 20) ; « Je t'écris

¹⁴ Le passage à une autre langue peut en effet transformer radicalement le texte et empêcher toute analyse directement comparative : dans *Le langage et son double*, en racontant le moment où il décide de changer de langue en cours de rédaction d'un texte, Julien Green écrit : « je m'aperçus que j'écrivais un autre livre, un livre d'un ton si complètement différent du texte français que tout l'éclairage du sujet était transformé » (1985, p. 183).

parce que tu es coupable. Je pense qu'il serait bien pour toi de le savoir. De voir au-delà de la lumière séduisante des incendies. De voir ce que tu as fait. Je ne saurais d'ailleurs pas à qui d'autre le raconter. J'ai tout perdu. » (Lepori, 2013, p. 6). La syntaxe souple des deux phrases en italien est morcelée en six fragments dans le texte français. Les phrases courtes donnent au personnage de *Sans peau* un caractère plus réfléchi et plus posé que le personnage de *Grisù*.

3. Les différences de registre : on constate dans la version française un abaissement du niveau de langue. On trouve par exemple « toubibs » pour « psicologi » ; « chialer » pour « piangere » ; le registre passe même parfois au vulgaire : « merdique » pour « terribile » ; « con » pour « ciarlatano » ; « cette idée à la con » pour « un'idea così » ; « je m'en fous » pour « a me non interessa ». Même si ces termes et expressions côtoient parfois des mots d'un registre élevé (comme « affubler »), ils dédramatisent le propos, créent à la lecture un effet plus léger qui instaure une distance face au personnage. Quelques mots encore concernant les ajouts et substitutions. On trouve un grand nombre d'ajouts : des locutions, des locutions adverbiales, des onomatopées, comme « au fond » ; « je l'ai dit » ; « bien sûr » ; « mais quand même ! » ; « j'y crois presque ! » ; « admettons » ; « glouglou » et des points d'exclamation. Ces ajouts renforcent la dimension orale et expressive du texte et contribuent à alléger la dimension dramatique du récit. L'un des monologues de Carlo me permet de donner un exemple de substitution : « Faccio ancora parte di questo mondo. » (Lepori, 2011, p. 10) devient : « Le monde n'a pas cessé d'exister. Il est seulement caché quelque part, non loin d'ici. » (Lepori 2013, p. 9). Il s'agit d'une modulation, un changement de point de vue passant par un mouvement d'extériorisation : on passe de la sensation du personnage par rapport au monde (« Faccio ancora parte » : « je fais encore partie ») à une réflexion générale distancée sur le monde (« Le monde n'a pas cessé d'exister »).

Ces différences montrent que le roman s'est transformé : le passage de *Grisù* à *Sans peau* nous donne à lire en français un récit à la tonalité moins dramatique, qui révèle une plus grande distance de l'auteur face à ses personnages et qui témoigne d'une plus grande liberté de l'auteur dans l'utilisation de registres bas. De cette confrontation entre les textes peut en effet naître, comme l'annonçait l'auteur dans le texte qui clôt l'édition française, une « déstabilisation ». Relevons encore le fait qu'à part quelques légers calques et quelques singularités stylistiques dans des phrases qui peuvent sonner de façon légèrement boiteuses¹⁵, le français de *Sans peau* ne « déstabilise » pas particulièrement le lecteur francophone. Si déstabilisation au sein de la langue même il y a, c'est de manière très modérée et subtile.

6. Écriture en italien, autotraduction et non traduction : le quadruple roman

Sessualità/Sexualität/Sexualité :

La multiplicité des langues ou le rapport entre différentes langues est thématiqué dans de nombreuses œuvres de Lepori ; le roman qui le met en œuvre de la façon la plus complexe est *Sessualità/Sexualität/Sexualité*. Ce roman multiple est tout d'abord intéressant comme cas littéraire. Il est publié simultanément en version italienne, française et allemande ; un quatrième volume paraît également simultanément, un volume multilingue, où chacun des

¹⁵ L'expression « sirènes déployées », dans *Sans peau*, est par exemple un calque de l'italien, « sirene spiegate ». On trouve également des calques français-italien : dans *Grisù*, « girofari » est un néologisme calqué sur « girophare ».

personnages s'exprime dans sa propre langue. Lepori a rédigé d'abord la version italienne, qu'il a traduite presque immédiatement en français¹⁶ ; la version italienne n'étant pas encore publiée au moment où il rédigeait l'autotraduction, il a repris certains passages de cette version première ; la traduction allemande, signée par Jacqueline Aerne, a été établie parallèlement à la rédaction de l'original et de l'autotraduction, sur la base des éditions italienne et française, qui présentent de nombreuses différences. On peut ainsi constater que la traduction vers l'allemand est un cas de traduction à partir d'un double original.

Les quatre textes racontent la même histoire, celle de trois personnages venant de trois régions linguistiques différentes se rencontrant à Genève : Olivier, italien d'origine mais vivant à Paris et parlant français dans ses monologues, souhaite revoir son fils après 14 ans de séparation. Il retrouve sa sœur Laura, avec laquelle il parle italien, qui elle parle allemand avec sa compagne Erika et avec Michele, le fils d'Olivier dont elle s'est occupée depuis qu'il a trois ans. Erika parle allemand. Le livre est structuré par une alternance entre des monologues d'Olivier, des monologues d'Erika et des dialogues entre Olivier et Laura.

Les quatre textes présentent certaines différences que je ne relèverai pas ici, car je m'intéresserai aux implications linguistiques du dispositif romanesque et à l'interférence de façon globale.

Les éditions monolingues comprennent comme procédés l'écriture en italien, l'autotraduction en français et l'hétérotraduction. Chaque livre est écrit dans une seule langue. Le lecteur sait par diverses allusions qu'en réalité, les personnages changent de langue. Dans chacun des trois livres, on trouve très peu de calques, de germanismes, d'italianismes ou de gallicismes, ou même simplement d'emprunts. Si chaque édition monolingue laisse donc peu entendre la multiplicité linguistique et les différentes langues des personnages, comme le lecteur a connaissance du fait que les personnages passent d'une langue à l'autre, investissent l'une ou l'autre langue en fonction de leur vie et de leurs différentes identités, un dialogue se crée entre les différentes langues implicitement en présence.

De plus, une édition monolingue qui restitue les discours de personnages s'exprimant dans différentes langues implique une traduction implicite, celle d'un narrateur, même absent. En effet, le lecteur étant averti que tel ou tel personnage s'exprime en réalité dans telle ou telle langue, dans des monologues ou des dialogues, il sait que leurs propos ont été en quelque sorte « traduits » par le narrateur. Cette coexistence sous-entendue des langues brise le principe d'un idiome homogène et le lecteur se retrouve face à une sorte de polyphonie implicite, renforcée par l'existence du volume plurilingue, qui met les langues face à face. De plus, le fait qu'il existe trois versions du texte parues simultanément crée un dialogue entre elles. Ce dispositif de publication simultanée en plusieurs langues suscite donc une réflexion sur la multiplicité des langues, entre elles et dans une même langue.

L'édition trilingue est expérience en marge, notamment par le fait que la diffusion du livre est limitée (le livre n'est disponible que dans une librairie au Tessin). Les trois livres dialoguent d'une autre façon, à l'intérieur d'un même livre. Juxtaposant les langues, le volume témoigne en fait d'un refus de la traduction ; il s'agit d'une œuvre de « non-traduction ». En effet, ce livre rend les rapports linguistiques entre les personnages explicites, et casse le refus de l'identification linguistique propre aux versions monolingues. La juxtaposition des langues les

¹⁶ Il pourrait ainsi s'agir, selon Grutman (1998), d'une « autotraduction simultanée » (p. 20).

rend distinctes les unes des autres, et chaque facette d'un personnage (correspondant à une langue) se trouve ainsi indépendante des autres. L'effet de cette version trilingue est de créer une distance très forte entre les personnages et entre leurs différentes identités. Il s'agit d'une autre manière de proposer une réflexion sur la multiplicité des langues et sur les langues en contact.

Si le lecteur est déstabilisé, c'est davantage en raison du dispositif de l'œuvre multiple que par une étrangeté inscrite dans la langue elle-même. C'est ainsi à nouveau, et de façon renforcée, dans le rapport entre les textes, et entre les langues thématiquement en jeu dans le récit, que la déstabilisation a lieu.

7. Écriture en français : le roman *Silk*

Pierre Lepori a écrit ses premières œuvres en italien, mais il écrit depuis quelques années également des textes d'abord en français, comme *Silk*, à paraître cette année chez Notari à Genève¹⁷. Pour Lepori, le français est la langue d'adoption, la langue de l'indépendance¹⁸. Dans *Silk*, l'écriture dans cette autre langue est motivée par la mise à distance face à un contenu émotionnellement trop chargé. Il s'agit en effet de l'histoire, transposée sous forme d'une sorte de récit-conte pour adultes, de l'enfance de l'auteur¹⁹, à travers le personnage de Silk. Cette histoire ne pouvait être racontée dans la langue de l'enfance, celle du vécu émotionnel premier. Comme l'écrit Dominique Combe (1995), « Changer de langue, c'est s'affranchir d'une langue donnée par les origines familiales [...] » (p. 128). En observant le texte, on peut relever plusieurs spécificités stylistiques.

Le langage enfantin, tout d'abord : « Ce n'est pas la faute à maman. Silk a cette maman trop jeune et timide, qui n'arrête pas d'être enceinte. Nous allons l'appeler Lapine. »²⁰ La création de personnages allégoriques (Lapine, la mère, Bénichon, Bestiole, Silk et Grenadine, les enfants) contribue à donner au texte une tonalité de conte ou de livre pour enfants.

La deuxième spécificité stylistique est caractérisée par des tournures poétiques, prenant forme par exemple dans des énoncés qui pourraient être des vers : « De la vie elle ne connaît rien, mais aux matins elle chante. »

La troisième révèle des images singulières, surprenantes, et une langue parfois chargée : « Une image le taraude, entrevue à la télé une nuit de Noël : dans cette asthénie des neiges fondues, dans le clignotement d'un arbre enrubbanné [...]. » Parfois, le langage enfantin et les images singulières se trouvent réunis dans une même phrase : « Quand Silk grimpe hors de son utérus, après sept mois de doux dessalage dans les eaux grasses, il n'y a pas trop de place pour lui, ce n'est pas le bon moment. »

¹⁷ Trois autres textes écrits directement en français ont été partiellement publiés : *Play List Klaus*, dans la revue *Hétérographe, revue des homolittératures, ou pas* : (4, 2010, pp. 12-17) ; *Danièle*, dans *Le Courrier* (29 mars 2010, p. 12) et une série de poèmes, *Dies irae*, dans la revue *Viola* (1, 2011, pp. 79-96).

¹⁸ Comme l'écrit Jorge Semprun, le français est souvent considéré comme langue de la distance : « Le français est une langue idéale pour qui veut prendre ses distances : une langue abstraite, précise avec une grammaire tellement rigide ». De Cortanze, G. (1981). Jorge Semprun : itinéraire d'un intellectuel apatride. *Le Magazine littéraire*, 170 (pp. 16-17).

¹⁹ Walter Benjamin (2013, p. 32) a lui-même écrit certaines lettres directement en français pour se tenir à distance de la teneur de ses propres mots, comme cette lettre à G. Sholem datée du 20 janvier 1930, dans laquelle il doit lui annoncer deux choses qui lui sont difficiles, d'une part le fait qu'il renonce à apprendre l'hébreu, d'autre part qu'il reporte son voyage en Palestine.

²⁰ Le livre étant en cours de publication, nous ne pouvons malheureusement en donner les numéros de page. L'analyse se base sur le tapuscrit définitif fourni par l'auteur.

La quatrième consiste en des emplois non idiomatiques et des interférences : « Quand Silk vient au monde, c'est-à-dire que le monde existe déjà ». L'emploi de la locution « c'est-à-dire », qui en principe annonce une équivalence de signification, est ici inhabituel. Voici quelques exemples de calques : « C'était printemps, j'en suis certain ! » (élision de l'article) ; « La légende dit [...] qu'elle rêvait dix enfants » (le verbe « rêver » est utilisé de façon transitive) ; « Il va, il rêve, il discute en liberté avec soi-même [...] » (« avec soi-même » au lieu de « avec lui-même »).

La cinquième se caractérise par des sauts dans les registres : un lexique rare ou spécialisé (« asthénie », « tubulure », « chorion », « cambuse ») côtoie un lexique vulgaire ou familier (par exemple « foirade », « caca »). Enfin, on trouve également des néologismes (« inouïtion », « irrecherché »).

Ce texte témoigne d'un façonnage de la langue française résultant d'un double mouvement par rapport à l'autre langue, l'italien : un affranchissement et un retour. La distance face à un contenu émotionnel fort obtenue par le changement de langue permet tout à la fois l'ouverture à une liberté et une inventivité singulières et la possibilité d'entendre, de façon nette cette fois, l'italien. Il y a donc bien dans ce français-là, de façon plus nette que dans les autotraductions, une langue heurtée, déstabilisée, qui dit en quelque sorte qu'elle se cherche.

8. Conclusion

Autotraduction et écriture bilingue sont chez Pierre Lepori les facettes d'une pratique dans et entre les langues ; elles sont tout à la fois, ensemble ou alternativement, transformation et déstabilisation, dans le dialogue d'une version à l'autre dans *Grisù-Sans peau*, dans le dialogue qui s'instaure entre les langues en contact dans *Sexualité*, dans la langue française elle-même dans *Silk*.

Toutefois, Lepori ne fait pas trembler aussi radicalement le français ou l'italien que d'autres auteurs, comme Andréas Becker par exemple, et ses œuvres ne sont pas dominées par une écriture marquée ostensiblement par l'interférence ou la transgression forte des règles du français, comme pouvait le laisser supposer sa vision d'une littérature valorisant ce qui contrecarre les normes. Comment caractériser alors son français d'autotraduction et d'écriture ? Lepori semble osciller entre deux tendances, dans les autotraductions, où les langues et les textes se travaillent surtout dans la confrontation, celle de normer son français d'adoption²¹ ; dans l'écriture en français, celle de laisser des interférences et de faire émerger du passage entre les langues une langue plus ostensiblement singulière. Pourquoi le texte écrit directement en français présente-t-il une langue travaillée de façon plus libre que les autotraductions ? Il est peut-être trop tôt pour le dire et des études ultérieures, permettant de suivre l'évolution de l'œuvre, seront à ce titre précieuses. C'est cependant dans cette hésitation, dans cette brèche, que les langues disent l'enrichissement du passage et de la transformation.

C'est pourquoi l'on peut dire que dans la production de cet auteur-autotraducteur se dessine une véritable « poétique bilingue », au sens d'une œuvre se construisant par et à travers une pratique d'écriture en deux langues (Lombez, 2012, p. 147). L'articulation entre les différents modes d'écriture semble ainsi fonctionner comme principe évolutif de l'œuvre de Lepori.

²¹ Voir à ce propos Oustinoff (2001) : « en naturalisant le texte auto-traduit, c'est-à-dire en éliminant toute trace d'interférence, l'écrivain conforme sa traduction à des normes doxales, procédant de la sorte à une *doxalisation* de son texte. » (p. 103).

9. Bibliographie

Œuvres de Pierre Lepori :

- Lepori, P. (2003). *Qualunque sia il nome*. Bellinzone : Casagrande.
 Lepori, P. (2010). *Quel que soit le nom*. Traduction de Mathilde Vischer. Lausanne : d'en bas.
 Lepori, P. (2007). *Grisù*. Bellinzone : Casagrande.
 Lepori, P. (2011). *Sessualità*. Bellinzone : Casagrande.
 Lepori, P. (2011). *Sexualität* (Übersetzung von Jacqueline Aerne). Bienne : Die Brotsuppe.
 Lepori, P. (2011). *Sexualität* (Version plurilingue). Bienne, Bellinzone, Lausanne : Die Brotsuppe/Casagrande/d'en bas.
 Lepori, P. (2014). *Strade bianche*. Novare : Interlinea.
 Lepori, P. (à paraître). *Silk*. Genève : Notari.
 Hétérographe, revue des homolittératures, ou pas : 10 numéros.

Traductions et autotraductions de Pierre Lepori :

- Laederach, M. (2004). *Voci sparse d'ombra*. Milan : Marcos y Marcos.
 Lepori, P. (2011). *Sexualité*. Lausanne : d'en bas.
 Lepori, P. (2013). *Sans peau*. Lausanne : d'en bas.
 Lonati, L. (2014). *Les mots que je sais*. Avec Mathilde Vischer. Lausanne : d'en bas.
 Roud, G. (2006). *Requiem e altre prose poetiche* : Novare : Interlinea.
 Ponti, C. (2009). *Catalogo dei genitori*. Milan : Babalibri.

Sur l'œuvre de Pierre Lepori :

- Site web de Pierre Lepori, 2014, <http://pierrelepori.com>
 Marchand, J.-J. (2009). Pierre Lepori traduttore di Gustave Roud. In S. Calligaro (dir.) *Poeti traduttori nella Svizzera italiana* (pp. 51-60). Bellinzone : Casagrande.
 Vischer, M., (2012). De *Qualunque sia il nome* à *Quel que soit le nom* de Pierre Lepori, une expérience de traduction. In A. Ettlín & F. Pillet (dir.), *Les mouvements de la traduction. Réceptions, transformations, créations, actes du colloque tenu à l'Université de Genève les 22-23 octobre 2010* (pp. 163-170). Genève : MétisPresses.

Articles de Pierre Lepori :

- Lepori, P. (2013). Queer in translation. In P. Lepori, *Sans peau* (p. 103). Lausanne : d'en bas.
 Lepori, P. (2013). Créoliser la Suisse. In *Passages, magazine culturel de Pro Helvetia*, 61, 34.
 Lepori, P. (en cours de publication). Wolf in translation. In P. Barbetta & E. Valtellina (dir.), *Louis Wolfson, cronache di un paese marziano*. Rome : La Talpa/Manifestolibri.

Traduction, autotraduction et écriture bilingue :

- Atelier de traduction*. (2007). L'autotraduction, 7.
 Autotrad, groupe de recherche. (2009). Traduire, se traduire, être traduit. Un après-midi autour de la traduction littéraire à l'Université de New York en France (Paris), 11 avril 2008, Université Autonome de Barcelone. Consulté le 2 février 2014, <http://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n16p107-2.pdf>
 Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris : Gallimard.
 Besemeres, M. (2003). *Translating one's self : Language and selfhood in crosscultural autobiography*. Oxford : Peter Lang.
 Bueno Garcia, A. (2003). Le concept d'autotraduction. In M. Ballard & A. El Kaladi (dir.), *Traductologie, linguistique et traduction* (pp. 265-277). Arras : Artois Presses Université.
 Clément, B. (1994). *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Le Seuil.
 Combe, D. (1995). *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.
 Cortanze de, G. (1981). Jorge Semprun : itinéraire d'un intellectuel apatride. *Le Magazine littéraire*, 170, 14-19.
 Fitch, B.T. (1988). *Beckett and Babel. An investigation into the status of the bilingual work*. University of Toronto Press.
 Frey, H.-J. (1990). *Der unendliche Text*. Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.
 Gonzalez, M. & Tolron, F. (2006). *Translating identity and the identity of translation*. Cambridge Scholars Press.
 Grutman, R. (1998). Autotranslation. In M. Baker (dir.), *Encyclopedia of translation studies* (pp. 17-20). Londres : Routledge.
 Grutman, R. (2007). L'autotraduction : dilemme social et entre-deux textuel. *Atelier de traduction*, 7, 219-229.
 Hewson, L. (2012). Traduire : les limites de la créativité. In A. Ettlín & F. Pillet (dir.), *Les mouvements de la traduction. Réceptions, transformations, créations* (pp. 113-128). Genève : MétisPresses.

- Hokenson, J. & Munson, M. (2007). *The bilingual text. History and theory of literary self-translation*. Manchester : St. Jerome.
- In other words* (2005). Numéro spécial sur l'autotraduction, 25.
- Lagarde, C. & Tanqueiro, H. (2013). *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Lombez, C. (2011). Soi-même comme un autre : déplacements de l'énonciation au cours du processus d'autotraduction (*Paris-Athènes*, de Vassilis Alexakis). In S. Stojmenska-Elzeser & V. Martinovski (dir.) *Déplacements littéraires. Quatrième congrès international de REELC/ENCLS* (p. 355-363). Skopje : Institute of Macedonian literature. Consulté le 2 février 2014, <http://encls.net/?q=bib/literary-dislocations-deplacements-litteraires-knizhevni-dislokacii>
- Lombez, C. (2012). Quand les poètes s'autotraduisent : un cas-limite de traduction littéraire ? In A. Ettlín & F. Pillet (dir.), *Les mouvements de la traduction. Réceptions, transformations, créations* (pp. 137-150). Genève : MétisPresses.
- Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et autotraduction. J. Green, S. Beckett, V. Nabokov*. Paris : L'Harmattan.
- Parcerisas, F. (2007). Idéologie et autotraduction entre cultures asymétriques. *Atelier de traduction*, 7, 81-89.
- Renken, A. (2012). *Babel heureuse. Pour lire la traduction*. Paris : Van Dieren éditeur.
- Sardin-Damestoy, P. (2002). *Samuel Beckett auto-traducteur, ou l'art de l'« empêchement »*. Arras : Artois Presses Université.

Autres ouvrages :

- Becker, A. (2012). *L'Effrayable*. Paris : La Différence.
- Becker, A. (2013). *Nébuleuses*. Paris : La Différence.
- Benjamin, W. (2013). *Lettres françaises*. Caen : Nous.
- Deleuze, G. (1993). Louis Wolfson, ou le procédé. In *Critique et clinique* (18-32). Paris : Minuit.
- Derrida, J. (1996). *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
- Le Nouveau Petit Robert* (2012). Paris : Le Robert.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Le Seuil.
- Green, J. (1985). *Le Langage et son double*. Paris : La Différence.
- Wolfson, L. (1970). *Le Schizo et les langues*. Paris : Gallimard.



© 2014, AdS, M.F. Schorro

Mathilde Vischer
Université de Genève

Mathilde.Vischer@unige.ch

Biographie : Mathilde Vischer est traductrice littéraire et professeure à la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève. Elle a traduit des auteurs contemporains, parmi lesquels Felix Philipp Ingold, Fabio Pusterla, Alberto Nessi, Pierre Lepori, Elena Jurishevich, Massimo Gezzi et Leopoldo Lonati. Elle a notamment publié un essai sur les poètes et traducteurs Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla (*La traduction, du style vers la poétique : Philippe Jaccottet et Fabio Pusterla en dialogue*, éditions Kimé, Paris, 2009).