OLTREOCEANO

25

L'AUTOTRADUCTION TRILINGUE

DIRIGÉ PAR RAINIER GRUTMAN ET FABIO REGATTIN

L'AUTOTRADUZIONE TRILINGUE

A CURA DI RAINIER GRUTMAN E FABIO REGATTIN

LA AUTOTRADUCCIÓN TRILINGÜE

COORDINADO POR RAINIER GRUTMAN Y FABIO REGATTIN

NUMÉRO SPÉCIAL



[LINEA edizioni]

OLTREOCEANO

Rivista sulle migrazioni
Journal rated Class A for the 10/ANGL-01 (ex 10/I1); 10/FRAN-01 (ex 10/H1); 10/SPAN-01 (ex 10/L1) areas by ANVUR (Italian National Agency for the Evaluation of Universities and Academic Institutions).
Recipient of the literary prize "La letteratura delle radici" in 2023 (category: literary journals), awarded by the Italian in Italy ETS Association (www.italianinitaly.org).

Oltreoceano, **rivista del CILM (Centro Internazionale di ricerca sulle Letterature Migranti), pubblica saggi in francese, inglese, italiano e spagnolo relativi alla produzione letteraria, linguistica e culturale di soggetti migranti nelle Americhe e in altri contesti.**

Oltreoceano **is the journal of CILM (International Research Center on Migrant Literatures). It publishes essays in English, French, Italian and Spanish on the literary, linguistic and cultural production of subjects migrating to the Americas and in other contexts.**

Oltreoceano, **revue du CILM (Centre International de recherche sur les Littératures Migrantes), publie des essais en anglais, espagnol, français et italien sur la production littéraire, linguistique et culturelle des migrants dans les Amériques et dans d'autres contextes.**

Oltreoceano, **revista del CILM (Centro Internacional de investigación sobre las Literaturas Migrantes), publica ensayos en español, francés, inglés e italiano relacionados con la producción literaria, lingüística y cultural de los migrantes en las Américas y en otros contextos.**

OLTREOCEANO

FOUNDER
Silvana Serafin (Università di Udine)

EDITOR-IN-CHIEF
Alessandra Ferraro (Università di Udine)

DEPUTY EDITOR
Rocío Luque (Università di Trieste)

ASSOCIATE EDITORS
Daniela Ciani Forza (Università Ca' Foscari Venezia), Simone Francescato (Università Ca' Foscari Venezia), Rocío Luque (Università di Trieste), Emilia Perassi (Università di Torino), Antonella Riem Natale (Università di Udine), Valeria Sperti (Università "Federico II", Napoli), Francesca Todesco (Università di Udine)

EDITORIAL BOARD
Andrea D'Urso (Università di Sassari), María del Carmen Domínguez Gutiérrez (Università di Padova), Federica Fragapane (Università di Trieste), Fabio Libasci (Università dell'Insubria), Enrico Mariani (Università Ca' Foscari Venezia), Nicola Paladin (Università "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara), Chiara Patrizi (Università di Bologna), Elena Ravera (Università di Udine), Giada Silenzi (Università di Udine), Alessia Vignoli (Uniwersitet Warszawski, Polska)

INTERNATIONAL ADVISORY BOARD
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), † Giuseppe Bellini (Università di Milano), Michele Bottalico (Università di Salerno), Francesca Cadel (Università di Udine), Antonella Cancellier (Università di Padova), Adriana Crolla (Universidad del Litoral, Argentina), Domenico Antonio Cusato (Università di Catania), Águeda Chávez García (Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Honduras), Biagio D'Angelo (Universidade de Brasília, Brasil), Gilles Dupuis (Université de Montréal, Canada), Cristina Giorcelli (Università di Roma Tre), Rosa Maria Grillo (Università di Salerno), Rainier Grutman (Université d'Ottawa, Canada), Petr Kyloušek (Masarykova Univerzita, Česká Republika), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Renata Londero (Università di Udine), Roberta Maierhofer (Karl-Franzens-Universität Graz, Österreich), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Andrea Mariani (Università "Gabriele d'Annunzio", Chieti-Pescara), José Francisco Medina Montero (Università di Trieste), Élisabeth Nardout-Lafarge (Université de Montréal, Canada), Rocío Oviedo (Universidad Complutense de Madrid, España), Oriana Palusci (Università di Napoli "l'Orientale"), Joseph Pivato (Athabasca University, Canada), Eduardo Ramos-Izquierdo (Sorbonne Université, France), Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia), Carmen M. Rivera Villegas (Universidad de Puerto Rico), Biancamaria Rizzardi (Università di Pisa), Patricia Rosas Lopátegui (University of New Mexico, USA), † Filippo Salvatore (Université Concordia, Canada), Manuel Simões (Portugal), Sherry Simon (Université Concordia, Canada), Edwige Tamalet Talbayev (Tulane University, USA)

WEB MANAGERS
OJS: Rocío Luque (Università di Trieste)
OpenEdition: Giada Silenzi (Università di Udine)
Scopus: Nicola Paladin (Università "G. d'Annunzio", Chieti-Pescara)

INTERNATIONAL EXCHANGE
Rocío Luque (Università di Trieste)

EXECUTIVE AND EDITORIAL BOARD
CILM-Centro di ricerca Internazionale Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine
Via Petracco 8, 33100 UDINE-ITALIA
http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm
info: oltreoceano.digr@uniud.it, alessandra.ferraro@uniud.it

Collaboration is subject to the invitation of the Editorial Board.
The publication of the articles undergoes the positive evaluation of two anonymous referees, external to the Editorial committee. In case of conflicting opinions, a third evaluator is consulted.

Articles are available in open-access electronic format on the journal's website and on the open-source platform Open Journal Systems (OJS) at: https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano. When cited, it is always necessary to indicate the author and the original source (journal, publisher, URL). Articles may not be used for commercial purposes nor modified or adapted. Creative Commons Attribution–NonCommercial–ShareAlike 4.0 International License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

***Oltreoceano* adheres to the Publication Ethics and Publication Malpractice Statement, based on Elsevier's recommendations and the Committee on Publication Ethics (COPE) Best Practice Guidelines for Journal Editors.**

Indexes and databases in which *Oltreoceano* is included: ACNP (Catalogo Italiano dei Periodici); BASE; Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas); CROSSREF; DIALNET; ERIH PLUS; EZB/ZDB; FATCAT; Google Scholar; MLA (Modern Language Association); Open Alex; OpenEdition; Portal del Hispanismo; PLEIADI (Portale per la Letteratura scientifica Elettronica Italiana su archivi aperti e depositi istituzionali); REBIUN; ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources); SCOPUS; SUDOC; Swisscovery [UZH Hauptbibliothek / Zentralbibliothek Zürich + Portail suisse des périodiques (PSP)]; THE KEEPERS; Torrossa Editoria Italiana Online (EIO) – Casalini Digital Division; WorldCat; ZDB.

First Issue 2006
October/2026
Electronic ISSN: 1973-9370
DOI: 10.4000/16za0

OLTREOCEANO 25

L'AUTOTRADUCTION TRILINGUE

DIRIGÉ PAR RAINIER GRUTMAN ET FABIO REGATTIN

L'AUTOTRADUZIONE TRILINGUE

A CURA DI RAINIER GRUTMAN E FABIO REGATTIN

LA AUTOTRADUCCIÓN TRILINGÜE

COORDINADO POR RAINIER GRUTMAN Y FABIO REGATTIN

NUMÉRO SPÉCIAL

[LINEA edizioni]

The journal is published with the support of:





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE
hic sunt futura

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE,
COMUNICAZIONE,
FORMAZIONE E SOCIETÀ

Oltreoceano - Centro di ricerca Internazionale sulle Letterature Migranti - CILM
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine, Italia
URL: http://www.uniud.it/it/ricerca/progetti/cilm
E-mail: oltreoceano.digr@uniud.it

ISSN 1973-9370

Copyright © 2026 – LINEA edizioni
First Edition October 2026

Cover Design
Marco Toffanin

Editorial Coordination
Lisa Marra

Management Editorial Board
LINEA edizioni – Padova

Layout
Elisabetta Tiberio

Press
LINEA edizioni – Padova

© Oltreoceano - CILM
Centro di ricerca Internazionale sulle Letterature Migranti
Università degli Studi di Udine
Via Petracco, 8 – 33100 Udine

© LINEA edizioni
mail: redazione@lineaedizioni.it
www.lineaedizioni.it

URL of the Electronic Journal:
https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial

Alessandra Ferraro
Abitare tre lingue. Autotraduzione, migrazione, identità. . . . . . » 9

Dossier

Rainier Grutman
Jamais deux sans trois: l'autotraduction triangulaire . . . . . » 15

Eva Gentes
L'autotraduction trilingue. Essai de typologie . . . . . » 27

Eva Gentes
Entrevista con la autotraductora trilingüe Monika Zgustova . . . . . » 41

Maria Rita D'Aviera
Vivere tra le culture. Un'analisi sul plurilinguismo dell'autotraduttore Luigi Donato Ventura in Peppino il lustrascarpe . . . . . » 49

Ileana Neli Eiben
Felicia Mihali: portrait d'une autotraductrice intranquille . . . . . » 63

Valentina Mercuri
La riscrittura del sé: diario e identità nell'autotraduzione di Piccolo Karma *di Carlo Coccioli* . . . . . » 83

Paolo Magagnin, Fabio Regattin
Une étrangère en Chine. Auto-, allo- et atraduction chez Lisa Carducci . . . . . » 95

Nijolė Maskaliūnienė
«La langue n'est qu'un outil…»: entretien avec l'écrivain Jaroslav Melnik sur son œuvre et ses autotraductions . . . . . » 109

Sara Di Gianvito
«Fleurs are not flowers». (S)corrispondenze linguistiche nella scrittura di Amelia Rosselli . . . . . » 117

Corpus cité . . . . . » 137

Auteurs/autrices . . . . . » 141

ÉDITORIAL

Ricevuto: 10/07/2026 – Accettato: 24/07/2026
DOI: 10.4000/16za3

ABITARE TRE LINGUE. AUTOTRADUZIONE, MIGRAZIONE, IDENTITÀ

Alessandra Ferraro*

Il contributo introduce il numero monografico di *Oltreoceano* dedicato all'autotraduzione trilingue, pratica ancora poco indagata rispetto alla più nota autotraduzione bilingue. Attraverso la presentazione della cornice teorica elaborata da Rainier Grutman e della tipologia proposta da Eva Gentes, l'editoriale mette in luce la natura multidirezionale e ricorsiva dei processi autotraduttivi, nei quali le nozioni di originale, versione e identità autoriale vengono ridefinite. I casi di studio raccolti nel fascicolo, da Monika Zgustova a Carlo Coccioli, Luigi Donato Ventura, Felicia Mihali, Lisa Carducci, Jaroslav Melnik e Amelia Rosselli, mostrano come il passaggio fra tre lingue coinvolga migrazione, esilio, mediazione culturale, mercato editoriale e riscrittura del sé. L'autotraduzione trilingue emerge così come uno spazio privilegiato per interrogare mobilità, appartenenza e creazione letteraria.

Parole chiave: autotraduzione trilingue; plurilinguismo; letterature migranti; identità autoriale; riscrittura

Inhabiting Three Languages. Self-Translation, Migration, Identity
This editorial introduces the special issue of *Oltreoceano* devoted to trilingual self-translation, a practice that remains less explored than bilingual self-translation. By presenting Rainier Grutman's theoretical framework and Eva Gentes's typology, it highlights the multidirectional and recursive nature of self-translational processes, in which the notions of original, version, and authorial identity are redefined. The case studies brought together in the issue, from Monika Zgustova to Carlo Coccioli, Luigi Donato Ventura, Felicia Mihali, Lisa Carducci, Jaroslav Melnik, and Amelia Rosselli, show how movement across three languages intersects with migration, exile, cultural mediation, publishing markets, and the rewriting of the self. Trilingual self-translation thus emerges as a privileged field for rethinking mobility, belonging, and literary creation.

Keywords: trilingual self-translation; multilingualism; migrant literatures; authorial identity; rewriting

Questo numero di *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni* è dedicato a una figura ancora poco frequentata dagli studi letterari e traduttologici: l'autore che non soltanto abita più lingue, ma traduce la propria opera attraverso tre codici linguistici, culturali e simbolici. L'autotraduzione, un tempo considerata un fe-

* Università di Udine.

nomeno marginale o eccentrico, è oggi riconosciuta come una pratica decisiva per comprendere le letterature della migrazione, dell'esilio, della diaspora e del plurilinguismo. Meno indagata, invece, resta la sua declinazione trilingue: non una semplice estensione quantitativa dell'autotraduzione bilingue, ma un laboratorio complesso in cui la nozione stessa di originale, versione, riscrittura e identità autoriale viene rimessa in discussione.

Il presente fascicolo costituisce il terzo momento che *Oltreoceano* dedica in modo organico all'autotraduzione, dopo il n. 5, *Self-Translation in Migrant Literatures* (2011), e il n. 16, *On Translation: Aspects of Translation and Self-Translation* (2020). Tale continuità non risponde soltanto alla volontà di approfondire un ambito di ricerca ormai consolidato, ma ribadisce la centralità dell'autotraduzione quale esercizio translinguistico non accessorio, bensì basilare e costitutivo della poetica migrante. Nel passaggio dell'autore da una lingua all'altra, infatti, non si produce una mera trasposizione testuale: si ridefiniscono la voce, la memoria, l'appartenenza e il rapporto con i diversi orizzonti culturali. L'autotraduzione si configura così come una pratica privilegiata attraverso cui la scrittura migrante prende forma, negozia le proprie identità plurali e trasforma l'esperienza dello spostamento in principio stesso della creazione letteraria.

Il fascicolo è curato da Rainier Grutman e Fabio Regattin. Il primo rappresenta una delle voci critiche più autorevoli negli studi sull'autotraduzione: da anni la sua riflessione ha contribuito a definire strumenti, categorie e prospettive per analizzare un fenomeno che mette in crisi le distinzioni tradizionali fra autore e traduttore, originale e versione, scrittura e riscrittura. In questo numero, il suo saggio svolge infatti la funzione di una vera e propria introduzione teorica: colloca l'autotraduzione trilingue entro una costellazione più ampia, che egli definisce "triangolare", e ne mostra la rilevanza per comprendere le scritture nate dal movimento fra lingue, territori e appartenenze. Questa riflessione prosegue il percorso avviato nel volume collettivo *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (Ferraro & Grutman 2016) e trova ora una sistematizzazione organica nella monografia *The Poetics of Self-translation* (Grutman 2026), dedicata alla logica e alle forme della pratica autotraduttiva in prospettiva comparata.

Accanto a lui, Fabio Regattin contribuisce alla costruzione del numero con un ruolo più operativo e laboratoriale, legato alla selezione, all'organizzazione e alla messa in dialogo dei casi di studio. Specialista dell'autotraduzione (Regattin 2020), Regattin porta nel fascicolo una solida competenza traduttologica e comparatistica, particolarmente visibile anche nel contributo scritto con Paolo Magagnin su Lisa Carducci, dove la riflessione teorica si confronta con una documentazione complessa, fatta di *autotraduzione*, traduzioni collaborative, mediazione culturale e zone di opacità paratestuale. La cura congiunta di Grutman e Regattin permette così al numero di tenere insieme due esigenze com-

plementari: da un lato la definizione concettuale del campo, dall'altro la verifica concreta delle sue molteplici manifestazioni.
Ad aprire il fascicolo è, dunque, l'articolo di Rainier Grutman, che offre la cornice teorica generale. Da Raimondo Lullo — o Ramon Llull, nella forma catalana — ai casi contemporanei, la questione non riguarda soltanto la competenza in più lingue, ma il modo in cui esse diventano strumenti di produzione letteraria, mediazione culturale e autorappresentazione. L'autotraduzione trilingue appare qui come un fenomeno "triangolare": non la semplice somma di due processi bilingui, ma una configurazione in cui le lingue entrano in relazione fra loro secondo percorsi molteplici, non sempre lineari, e spesso segnati dalla migrazione, dall'esilio o dalla circolazione transnazionale delle opere. In questa prospettiva, il tema si inserisce pienamente nella vocazione di *Oltreoceano*: osservare le scritture nate dallo spostamento, dal contatto fra culture, dall'attraversamento di frontiere geografiche e linguistiche.
Segue il contributo di Eva Gentes, che propone una tipologia dell'autotraduzione trilingue destinata a costituire una delle chiavi di lettura dell'intero numero. Gentes distingue almeno tre configurazioni: il caso in cui un testo già plurilingue venga autotradotto in una terza lingua; quello in cui un autore alterni, nel corso della propria opera, diverse coppie linguistiche senza che il singolo testo esista necessariamente in tre versioni; e infine l'autotraduzione multidirezionale, nella quale una stessa opera viene riscritta dall'autore in due ulteriori lingue. È soprattutto quest'ultima forma a incrinare più radicalmente la gerarchia fra originale e traduzione: le versioni non appaiono come copie successive, ma come momenti di una genesi mobile, ricorsiva, spesso simultanea.
I saggi successivi mostrano la varietà di tali percorsi. Monika Zgustova, al centro anche dell'intervista condotta da Gentes, offre un esempio particolarmente illuminante di pratica trilingue fra ceco, catalano e castigliano: tradurre significa per lei riscrivere, correggere, tornare su versioni precedenti, trattare ogni lingua come spazio autonomo e insieme comunicante. Laia Fàbregas consente di osservare un'altra forma di interazione fra lingue e mercato editoriale, in cui il processo creativo è attraversato da pressioni, contratti e tempi di pubblicazione.
Altri contributi conducono il lettore verso traiettorie migranti e transnazionali. Carlo Coccioli, studiato da Valentina Mercuri attraverso le tre versioni di *Piccolo Karma*, mostra come l'autotraduzione possa diventare riscrittura del sé: italiano, spagnolo e francese non sono semplici contenitori equivalenti, ma luoghi in cui l'identità narrativa si modula in rapporto a diversi lettori e sistemi letterari. Luigi Donato Ventura, nella lettura di Maria Rita D'Aviera, porta invece al cuore dell'esperienza migratoria italoamericana: l'italiano della memoria, il francese del prestigio culturale e l'inglese della sopravvivenza disegnano una soggettività divisa e resistente.

Il fascicolo si apre anche a percorsi più contemporanei. Felicia Mihali, analizzata da Neli Eiben, attraversa il romeno, il francese e l'inglese trasformando l'esilio in spazio di reinvenzione: l'autotraduzione diventa strategia di sopravvivenza, scuola di scrittura e ritorno alla lingua d'origine. Lisa Carducci, nel saggio di Paolo Magagnin e Fabio Regattin, permette di interrogare una zona ancora più complessa, dove autotraduzione, traduzione collaborativa e "atraduzione" si intrecciano nella mediazione fra Cina e Occidente. Jaroslav Melnik, intervistato da Nijolė Maskaliūnienė, sposta l'attenzione sul valore pragmatico della lingua: lituano, ucraino e russo non hanno lo stesso statuto editoriale, ma partecipano tutti alla circolazione internazionale dell'opera.

Chiude idealmente il quadro Amelia Rosselli, cui Sara Di Gianvito dedica un'analisi del plurilinguismo poetico fra italiano, inglese e francese. Nel suo caso la questione dell'autotraduzione si apre verso una riflessione più ampia sulla scrittura come luogo di interferenza permanente: anche quando una lingua sembra prevalere, le altre continuano ad agire sotto la superficie, generando un "monolinguismo plurilingue" che nega ogni supremazia linguistica.

Nel loro insieme, questi studi mostrano che l'autotraduttore trilingue non è soltanto un autore che dispone di tre strumenti espressivi. È piuttosto una figura che abita tre memorie, tre sistemi di attese, tre possibilità di sé. Ogni passaggio da una lingua all'altra comporta una trasformazione: del testo, del pubblico, dell'immagine autoriale, talvolta persino della biografia. Presentare queste esperienze significa dunque interrogare il cuore stesso delle letterature migranti: non dove finisca una lingua e ne cominci un'altra, ma come esse convivano, si traducano, si correggano e si reinventino a vicenda.

Con questo numero, *Oltreoceano* offre un contributo importante a un campo di ricerca in pieno sviluppo, mostrando che l'autotraduzione trilingue è uno spazio privilegiato per ripensare appartenenza, mobilità e creazione letteraria. Nelle pagine che seguono, il lettore troverà non soltanto casi di studio, ma forme diverse di una stessa domanda: che cosa accade a un'opera e a chi la firma — quando nessuna lingua può più dirsi unica, definitiva, originaria?

Opere citate

Ferraro, A. & Grutman, R. (Eds.) (2016): *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques.* Paris: Classiques Garnier.

Grutman, R. (2026): *The Poetics of Self-translation.* Abingdon (Oxon.) & New York (NY): Routledge.

Regattin, F. (Ed.) (2020): *Autotraduzione. Pratiche, teorie, storie / Autotraduction. Pratiques, théories, histoires*. Città di Castello: Emil.

DOSSIER

Reçu: 13/05/2026 – Accepté: 15/09/2026
DOI: 10.4000/16za4

JAMAIS DEUX SANS TROIS: L'AUTOTRADUCTION TRIANGULAIRE

Rainier Grutman*

Longtemps considérée comme rare ou marginale, l'autotraduction littéraire est aujourd'hui reconnue comme un phénomène largement répandu: des centaines d'écrivains se sont traduits eux-mêmes. Ce numéro d'*Oltreoceano* se concentre sur l'autotraduction dite "multidirectionnelle" (Julio-César Santoyo) entre trois langues (voire davantage), moins courante certes mais dont les études réunies ici montrent néanmoins la remarquable vitalité. En résulte un riche aperçu de la diversité des pratiques qui invite à une compréhension plus large de l'autotraduction comme phénomène multilingue et multidirectionnel.
Si certains écrivains traduisent vers une langue tierce un texte de départ déjà bilingue, d'autres font alterner différentes paires linguistiques selon les œuvres. Toutefois, la forme la plus accomplie du trilinguisme littéraire est celle qui consiste à traduire un même texte dans deux autres langues. C'est là ce qu'on pourrait appeler l'*autotraduction triangulaire*, au sens où chaque "sommet" du triangle est relié aux deux autres par deux "côtés". Elle est illustrée par des autrices comme Laia Fàbregas et Monika Zgustova, ainsi que par Carlo Coccioli, Luigi Donato Ventura ou Felicia Mihali, dont les parcours montrent la diversité des trajectoires entre langues, migrations et pratiques d'écriture.
Une attention particulière est accordée à l'Italie, pays profondément plurilingue où la coexistence de l'italien, de dialectes et de langues minoritaires favorise des formes originales d'écriture. Des poètes comme Fernando Bandini et Michele Sovente associent dialecte, italien et latin. Gerhard Kofler ou Andrea Zanzotto, en revanche, développent des œuvres plurilingues où l'autotraduction demeure malgré tout structurée par des relations binaires. Les configurations trilingues se multiplient également dans l'émigration italophone. Amelia Rosselli, Francesca Criselli et Prisca Agustoni en offrent plusieurs exemples. Au Canada, témoignent de ce même engouement Licia Canton et Gianna Patriarca, tandis que les poésies de Giovanni Costa en italien, français et anglais représentent un cas accompli d'autotraduction triangulaire.

Mots-clés: autotraduction; plurilinguisme; trilinguisme; littérature migrante; autotraduction triangulaire

Third time's the charm: Triangular Self-Translation
Long considered rare or marginal, literary self-translation is now recognized as a widely practiced phenomenon: hundreds of writers have translated one or more of their own works. This issue of *Oltreoceano* focuses more specifically on so-called "multidirectional self-translations" (Julio-César Santoyo) that combine three or even more languages, admittedly a less common scenario but one whose vitality is nonetheless attested in the various essays that make up this

* Université d'Ottawa (Canada).

Oltreoceano, 25. *L'autotraduction trilingue,* dirigé par Rainier Grutman et Fabio Regattin, 2026.

issue. The resulting overview reveals the richness and diversity of these multilingual practices and argues for a broader understanding of self-translation as an inherently multilingual and multidirectional phenomenon.
While some writers translate an already bilingual source text into a third language, others alternate between different language pairs, depending on the title. However, the most accomplished form of literary trilingualism consists of translating the same text into two other languages. This could be called *triangular self-translation*, in the sense that each corner ("vertex") of a triangle is connected to the other two by two lines ("sides"). It is exemplified by authors such as Laia Fàbregas and Monika Zgustova, as well as Carlo Coccioli, Luigi Donato Ventura, and Felicia Mihali, whose careers showcase the diversity of trajectories involving languages, migrations, and writing practices.
Particular attention is paid to Italy, a profoundly multilingual country where the coexistence of Italian, dialects, and minority languages fosters original forms of writing. Poets like Fernando Bandini and Michele Sovente combine dialect, Italian, and Latin. Gerhard Kofler and Andrea Zanzotto, on the other hand, develop multilingual works where self-translation by and large remains structured by binary relationships.
Trilingual configurations can also be found in Italophone migrant writing, as exemplified by Amelia Rosselli, Francesca Criselli, or Prisca Agustoni. In Canada, writers of Italian immigrant background likewise demonstrate the vitality of these practices: Licia Canton and Gianna Patriarca write and translate across several languages, while Giovanni Costa's poetry in Italian, French, and English represents a very accomplished case of triangular self-translation.

Keywords: self-translation; multilingualism; trilingualism; migrant literature; triangular self-translation

Il y a vingt ans, Julio-César Santoyo (2005) égrenait les avis erronés de critiques selon qui l'autotraduction était rare voire carrément bizarre[1], un phénomène jugé digne du cabinet de curiosités. Un tel exercice aurait peu de sens aujourd'hui, car il faut vraiment ne pas vouloir se renseigner pour ignorer que dans la plupart des littératures dites "nationales", on trouve des écrivains qui ont traduit une ou plusieurs de leurs propres œuvres. La bibliographie en ligne que tenait à jour Eva Gentes (2023) répertorie des milliers de publications sur environ 500 autotraducteurs et autotraductrices. Santoyo (2013b: 23) en connaît deux fois plus, dont non moins de 237 actifs dans la seule péninsule Ibérique depuis 1900 (Santoyo 2015: 47; voir aussi le survol historique très documenté de Lagarde). Du côté de l'Italie, Simona Anselmi (2025) en énumère une petite cinquantaine[2] pour la même période, sans compter tous ceux qui se sont traduits en ou de l'italien avant 1900. Pour les 120 dernières années, donc,

1 Pour Miguel Sáenz (112), traducteur notamment de Günter Grass et Bertolt Brecht, l'autotraducteur était «un bicho raro» (littéralement «une drôle de bestiole»).

2 En 2014-2015, dans le cadre d'un assistanat de recherche à l'époque où elle préparait son doctorat à l'Université d'Ottawa, Tiziana Nannavecchia avait trouvé non moins de 77 noms depuis l'époque de Pirandello.

elle mentionne une vingtaine d'auteurs (néo)dialectaux qui se sont traduits en italien, de Luigi Pirandello à Andrea Zanzotto – chiffre bien sûr provisoire et sans doute bien en-deçà de la réalité. Son article fait état d'autant d'autotraducteurs "exogènes". Il s'agit tantôt d'étrangers qui se traduisent en italien (Brugnolo 2009a; 2009b), tantôt d'Italiens qui se traduisent dans une autre langue (souvent, mais pas toujours, dans un contexte d'extraterritorialité temporaire ou d'émigration permanente). Quant à la plus récente "letteratura italiana della migrazione"[3] (c'est-à-dire issue de l'immigration et non plus de l'émigration), elle fournit aussi une demi-douzaine de noms à l'article d'Anselmi.

Des constats comparables peuvent être faits pour d'autres pays[4]. Le présent numéro d'*Oltreoceano* se concentre cependant sur un cas de figure moins courant: celui d'écrivains qui publient en plus de deux langues et, de surcroît, se traduisent entre elles. Santoyo (2013a: 215-216) parlait à leur sujet d'«autotraduction multidirectionnelle». L'exemple le plus ancien est probablement Raymond Lulle (Ramon Llull), savant majorquin du XIII[e] siècle qui s'est souvent traduit entre le latin et son catalan natal, mais aussi dans d'autres langues, dont l'arabe, qu'il maîtrisait bien, même si aucune version arabe de sa main ne nous est parvenue[5].

Précisons: il ne s'agit donc pas d'auteurs qui connaissent trois langues (ou davantage) mais choisissent d'en écrire dans une seule, comme le fit hier Józef Teodor Konrad Korzeniowski sous le nom de Joseph Conrad ou le fait aujourd'hui l'écrivain libano-canadien Rawi Hage. Nés à un siècle de distance, ils ont cependant en commun de publier dans leur troisième langue (l'anglais, appris après le français dans l'un et l'autre de ces deux cas). Il ne s'agit pas non plus d'écrivains dont l'œuvre bilingue cache une langue tierce toujours restée à l'ombre de leurs deux langues d'expression littéraire. Samuel Beckett, Jorge Semprun et Nancy Huston ont ainsi tous appris l'allemand dans leur jeunesse mais ne s'en sont guère servis pour écrire. Quant à la Japonaise Tawada Yōko, aujourd'hui célébrée en Allemagne comme écrivaine «exophone» (selon sa propre expression), elle a fait du saute-mouton par-dessus le russe, appris bien avant l'allemand. Plus près de l'Italie, on peut penser à Amara Lakhous, dont la carrière bilingue en arabe et en italien met entre parenthèses le français

3 La banque de données en ligne, commencée par Armando Gnisci en 1997, est de nouveau disponible, à l'adresse suivante: https://www.basili-limm.it/

4 Au Canada, Trish Van Bolderen (2021: 238-241) a découvert 115 autotraducteurs pour la seule période 1971-2016, tableau qui peut encore être enrichi d'une bonne dizaine de noms en ajoutant la littérature jeunesse (Grutman & Roman 2026) et l'éclosion récente de l'écriture autochtone…

5 Voir https://quisestlullus.narpan.net/fr/le-plurilinguisme et, pour situer Llull dans la tradition du plurilinguisme médiéval, Santi (244-248).

appris à l'école en Algérie, comme le fit plus tôt Alba de Céspedes avec l'espagnol paternel. De mère italienne et de père cubain, elle était bilingue dans la vie quotidienne mais italophone sur le plan littéraire. La deuxième moitié de sa carrière comporte cependant un volet francophone (Bramati; Ciminari & Contarini): c'est en français que de Céspedes écrit *Les Chansons des filles de mai* et le roman *Sans autre lieu que la nuit*, œuvres qu'elle traduira assez rapidement dans sa langue maternelle (*Le ragazze di maggio*, *Nel buio della notte*). Chez elle comme chez Lakhous, l'autotraduction fait donc appel à une seule paire de langues. Même quelqu'un comme Vassily Kandinsky, poète en plus d'être le grand peintre abstrait que l'on sait, qui publia en russe, en allemand et en français (dans cet ordre) – soit un idiome de plus que de Céspedes ou Lakhous – ne s'est traduit qu'entre les deux premières de ces langues (Wanner 44-75). Son œuvre poétique a beau être trilingue, la part autotraductive est "seulement"bilingue…

Pourtant, même en établissant des critères aussi stricts, on ne revient pas bredouille d'un voyage au pays des trilingues, bien au contraire. Adrian Wanner, dans le même livre sur la "Muse bilingue" des poètes russes, fournit l'exemple fascinant de l'hyperpolyglotte Elizaveta Kul'man, disparue très jeune, non sans avoir laissé une œuvre abondante en plusieurs langues. Sa série de *Piiticheskie opyty / Poetische Versuche / Saggi poetici* comprend ainsi des autotraductions simultanées, obtenues en faisant la navette entre le russe, l'allemand et l'italien, qui sont en plus des (pseudo)traductions du grec! (Wanner 2020: 19-43). On peut considérer cette forme d'autotraduction comme vraiment *triangulaire*, au sens où chaque sommet du triangle est relié aux deux autres par des côtés.

Quels trilinguismes?

Le présent numéro s'ouvre sur un article panoramique où Eva Gentes distingue trois scénarios:

1. L'autotraduction vers une troisième langue de textes de départ qui contiennent déjà deux langues, opération qui implique par conséquent trois langues, même pas dans la même mesure.

2. L'alternance entre les paires de langues impliquées dans différents projets d'autotraduction: les langues source et cible changent donc d'une œuvre à l'autre, mais sans que l'opération ne fasse jamais intervenir les trois langues pour une même œuvre.

3. Elle réserve l'étiquette "multidirectionnel" à l'autotraduction d'un seul et même texte en deux autres langues.

Les écrivains qui préparent la même œuvre dans leurs trois langues d'écriture

créent le triangle que je viens d'évoquer: c'est une sorte de sommet du trilinguisme littéraire. Les deux premiers types, en revanche, restent structurellement tributaires des modèles binaires connus selon Gentes (dans ce numéro). D'où sa préférence pour le troisième type, qu'illustrent dans son article Laia Fàbregas et Monika Zgustova, deux autrices actives en Catalogne: Zgustova y est arrivée de sa Tchécoslovaquie natale et Fàbregas y est née. L'une et l'autre travaillent (ou ont travaillé) avec trois langues, entre lesquelles elles se sont également traduites à plus d'une reprise. Outre le catalan et le castillan, leur répertoire littéraire comprend le tchèque (pour Zgustova) et le néerlandais (pour Fàbregas). Eva Gentes montre comment, chacune à sa façon, elles dépassent la dynamique binaire de l'autotraduction bilingue en compliquant les processus d'écriture et de traduction entre plusieurs langues. La démarche de Zgustova est en outre éclairée par l'entretien inédit que Gentes a généreusement mis à la disposition de la revue *Oltreoceano* pour inclusion dans ce numéro.

Deux autres auteurs abordés dans les pages qui suivent ont un tel profil "multidirectionnel". Le premier, Carlo Coccioli, est d'origine toscane mais passe une partie de sa jeunesse à Tripoli et à Fiume, villes qui appartenaient alors à l'Italie. Après quelques années (1948-1953) d'écriture française à Paris, Coccioli s'installe à demeure au Mexique, où il va prendre l'habitude de préparer deux ou même trois versions linguistiques de ses livres (Tanzmeister 235-237). Valentina Mercuri, qui lui a consacré sa thèse de doctorat, nous raconte ici quelques-unes des vicissitudes de *Piccolo Karma* en italien, *Pequeño Karma* en espagnol et *Petit Karma* en français (voir aussi Del Río Zamudio). Moins connu est Luigi Donato Ventura, qui quitta son Bari natal en 1867, juste avant la création de l'État italien (voir Cagidemetrio 2002). Les spécialistes de l'écriture migrante aux États-Unis connaissaient les versions française et anglaise de l'histoire de "Peppino, cireur de chaussures", mais grâce aux recherches de Martino Marazzi, on a retrouvé le texte de départ en italien. Dans sa contribution, Maria Rita D'Aviera, élève de Marazzi, compare les deux autotraductions (différées ou consécutives), que semble unir un destin plus rectiligne que chez Coccioli, plus porté à la pollinisation croisée…

Une compartimentalisation tout aussi (voire plus) nette s'observe dans la carrière désormais trilingue de Felicia Mihali, écrivaine roumaine établie au Québec depuis 2000. Elle commence par traduire ses romans roumains en français avant de passer à l'écriture directe dans cette dernière langue, dessinant ainsi un trajet assez typique, que vient toutefois compliquer sa décision d'embrasser le bilinguisme canadien en ajoutant l'anglais à son répertoire. En résultent d'une part, comme le montre Neli Eiben, des autotraductions françaises faites non plus à partir du roumain mais à partir de l'anglais et d'autre part, depuis 2020, une sorte de retour au roumain qui vient boucler la boucle par le biais de l'au-

totraduction. En effet, Mihali a traduit dans sa langue maternelle au moins deux livres qu'elle avait écrits en anglais et traduits elle-même en français:

- A Second Chance > *Une deuxième chance pour Adam* > *A doua șansă pentru Adam*;
- Pineapple Kisses in Iqaluit > *Une nuit d'amour à Iqaluit* > *O noapte de dragoste la Iqaluit*.

Ces exemples méritent pleinement d'être considérés comme des autotraductions *triangulaires*. C'est moins vrai des auteurs qui écrivent effectivement en trois langues, voire se traduisent même entre elles, mais le font pour des titres différents.

Tel était, au demeurant, déjà très vraisemblablement le cas de Raymond Lulle jadis: sauf erreur, il ne semble pas avoir écrit le même livre en trois langues. Même constat, à une époque plus récente, pour l'Argentin Manuel Puig, qui (co) écrivit un de ses romans en anglais (*Eternal Curse on the Reader of These Pages* > *Maldición eterna a quien lea estas páginas*) et un autre en portugais (*Sangue de amor correspondido* > *Sangre de amor correspondido*) avant de les traduire dans son espagnol natal, mais il s'agit de deux projets bilingues.

Montréalaise (au moins) trilingue, Lisa Carducci s'est surtout traduite de l'italien ancestral au français maternel, mais aussi à l'occasion entre le français et l'anglais (dans les deux directions, qui plus est), voire du français à l'espagnol[6]. À chaque fois, il s'agit cependant de paires de langues différentes. Installée en Chine depuis plus de trois décennies, Carducci a appris le mandarin mais, comme le laissent entendre ici Paolo Magagnin et Fabio Regattin, il est loin d'être acquis qu'elle se soit chargée seule des versions chinoises de ses textes français ou anglais portant sur sa *Wahlheimat*. Si cela s'avérait bel et bien être le cas, les trois versions de certains de ses textes la placeraient plutôt dans la catégorie "multidirectionnelle" que dans celle des auteurs d'autotraductions "alternantes".

La même question se pose, mais pour d'autres raisons, pour Jaroslav Melnik, écrivain lituanien d'origine ukrainienne, qui a bien voulu répondre à quelques questions pour ce numéro. Très à l'aise dans plusieurs langues, il écrit normalement en lituanien, puis se traduit soit en ukrainien, soit en russe (mais pas, apparemment, entre ces deux dernières langues). Les autotraductions russes, qui plus est, demeurent inédites et donc invisibles. Comme il l'explique dans l'entretien, Melnik ne publie jamais ces versions russes, qu'il a uniquement préparées à

6 Voir Van Bolderen (2021: 344, 355-358), qui a approfondi la question des autotraductions canadiennes (parfois trilingues) à composante espagnole dans deux autres publications (Van Bolderen 2022; 2024).

l'intention d'éditeurs français qui voudraient le publier mais ne connaissent pas de traducteurs compétents à partir du lituanien. L'avantage concurrentiel que permet ainsi d'obtenir ce détour par le russe (ce qui, pour un Ukrainien, peut être considéré comme un sacrifice) montre que la vieille expression française «Paris vaut bien une messe» n'a pas perdu toute sa pertinence…

L'autotraduction trilingue à composante italienne

Revenons cependant en Italie, pays où paraît *Oltreoceano*, pour constater avec Tullio De Mauro que «l'Italia è multilingue e non lo sa, e nemmeno vuol troppo saperlo»[7]. De Mauro visait surtout les autres langues territorialisées et reconnues comme telles par la loi 482 de 1999. Elles sont tantôt étrangères au tronc commun latin (l'allemand, le slovène, l'albanais, le grec), tantôt romanes (le francoprovençal, le catalan) voire apparentées à l'italien mais sans en être un dialecte pour autant (le sarde, le frioulan, le ladin). S'y ajoute toutefois la très considérable variation diatopique à l'intérieur de l'italien parlé – un Génois comprendrait-il un Napolitain si chacun s'exprimait dans la variété du terroir? – sans même effleurer la vieille et *vexata quaestio* de ce qui, dans le contexte italien, constitue une variété dialectale vs. une langue à part entière[8]. Ce sont là deux «voies différentes, entrelacées mais non identiques», du "plurilinguisme" en Italie (De Mauro 134).

Chose certaine, la richesse diatopique est une réalité historique dont la poésie s'est saisie avec une vigueur nouvelle dans le second après-guerre (Pasolini), précisément au moment où la transmission des dialectes comme langues natales commençait à être menacée au fur et à mesure que l'italien gagnait du terrain (par l'instruction, la radio et la télévision). Ce qui nous intéresse ici, c'est que ce réveil poétique a pu dépasser l'opposition-juxtaposition italien-dialecte en faisant intervenir un troisième code.

La solution la plus curieuse à cet égard est sans doute celle qu'ont trouvée Fernando Bandini, de Vicenza, et Michele Sovente, de Cappella (Naples), deux poètes dialectaux qui écrivaient également en latin (Bernardi Perini). Bandini considérait tout aussi morts le vicentin post-vernaculaire que le latin classique;

7 La phrase est tirée de sa préface au livre d'Anna Bogaro (Bogaro 12) sur les "littératures cachées" écrites en langues "minoritaires" au sens de l'article 1er de la *Charte européenne des langues régionales ou minoritaires* (1992), dont le texte officiel est disponible ici: https://rm.coe.int/168007c07e.

8 «Nel calderone sempre bollente della questione lingua/dialetto le lingue "altre" storicamente presenti nella penisola da secoli, confluiscono nel *mare magnum* dialettale» (Bogaro 52).

aussi les situait-il à distance égale de l'italien (De Blasi). Aux yeux de Michele Sovente, en revanche, l'italien national et le napolitain natal étaient également vibrants. Il entendait même le (second?) souffle du latin dans les grottes volcaniques de son enfance, où siégeait jadis la Sibylle de Cumes. Sovente trouvait une unité organique à ses trois langues poétiques:

> La cosa che più mi sta a cuore in questo momento è la poesia "trilingue": uno stesso testo lo scrivo contemporaneamente in dialetto, latino, italiano oppure in latino, italiano, dialetto, e via di seguito (cité dans Liberti 123).

Ainsi s'explique la 6e section, entièrement trilingue, de son recueil *Cumae* (1998, voir l'édition critique qu'en a procurée Liberti 394-423).

L'un des plus célébrés parmi les poètes dialectaux bilingues, le Trevisan Andrea Zanzotto, ne s'est pas aventuré dans le passé mais dans l'ailleurs en choisissant l'anglais pour ses *Haiku for a Season* (2012), qu'il traduira lui-même en italien (*Haiku per una stagione*). Or, que je sache, Zanzotto n'a pas proposé trois versions linguistiques d'un même poème. Son trilinguisme, autrement dit, existe à l'échelle de l'œuvre entière, non des textes individuels, bien davantage travaillés par le binôme italien-dialecte. À partir de l'Alto Adige, région encore plus septentrionale que le Veneto de Bandini et Zanzotto, Gerhard Kofler édifia une œuvre poétique importante, bilingue à la base mais avec des ouvertures vertigineusement polyglottes: outre le dialecte germanique (apparenté au bavarois) parlé au Sud-Tyrol, l'italien de l'école, puis l'allemand standard (dans sa variante autrichienne) de l'université – ce qui constitue un premier trio –, il lui arrivait d'employer le napolitain, également appris en bas âge, voire l'espagnol mexicain. Selon Brugnolo (2014: 57), les *Poesie di mare, terra e cielo* (2003) comprennent un cycle napolitain avec des autotraductions en italien et en allemand. Chez Kofler se côtoient donc deux langues et deux dialectes péninsulaires.

Voilà déjà quatre autotraducteurs trilingues pour la seule Italie contemporaine (la carrière des poètes mentionnés s'étend au XXIe siècle: Kofler nous a quittés en 2005, Sovente et Zanzotto en 2011, Bandini en 2013). Et cela pour la seule catégorie des autotraducteurs dits "sédentaires"[9], qui correspond moins directement à la mission d'*Oltreoceano: rivista sulle migrazioni*. De ce dernier point de vue, celui des migrations, le Bel Paese n'est pas en reste non plus: nous avons déjà rencontré deux autotraducteurs trilingues d'origine italienne (Coccioli, Ventura) qui étaient partis pour le Nouveau Monde. Plus compliquée est

9 Selon la terminologie proposée dans Grutman (2015: 10-12). Le phénomène n'est pas propre à l'Italie: on trouve des autotraductions triangulaires en Alsace (Ronald Euler, Tomi Ungerer, André Weckmann, Edgar Zeidler), en Bretagne (Fabi Lemg), en Catalogne (Josep Carner, notamment), etc.

la trajectoire d'Amelia Rosselli, écrivaine italienne née en France d'une mère britannique: Sara Di Gianvito (2022 et ici) étudie les modalités d'écriture trilingue de Rosselli, qui a aussi entrepris des démarches autotraductives (Sciarrino 2015; 2016: 141-161).

Le déplacement en sens inverse existe également: la Brésilienne Francesca Criselli, qui s'était déjà traduite dans l'italien de ses parents, a ajouté la corde anglaise à son arc depuis qu'elle a déménagé en Islande. Et puisqu'il est question du Brésil, il ne faudrait pas oublier Prisca Agustoni, que nous a gentiment signalée Marisa Martínez Pérsico. Née à Lugano, en Suisse italienne, Agustoni s'établit au Brésil après des études à Genève. En résulte un trilinguisme poétique (italien, portugais, français) avec de multiples croisements linguistiques, notamment sous forme d'autotraduction.

Qu'il me soit toutefois permis de m'attarder un peu à mon propre pays adoptif: le Canada. Sa vaste communauté italienne compte plusieurs autotraducteurs, les plus étudiés étant Marco Micone et Antonio D'Alfonso. Micone s'est traduit entre le français et l'italien (Puccini), D'Alfonso entre l'anglais et le français (Ferraro; Pivato 20-22). S'il s'avérait que leurs projets autotraductifs ont également fait intervenir des étapes d'écriture dans le dialecte molisan de leurs parents, comme le soutient Joseph Pivato (19) au sujet de D'Alfonso, ils devraient figurer ici aux côtés de Licia Canton et Gianna Patriarca, qui se sont l'une et l'autre traduites à partir du dialecte parlé en famille pendant leur jeunesse.

L'Italo-Montréalaise Licia Canton (Pivato 22-25; Van Bolderen 2021: 352-355) a traduit son expérience migrante dans plusieurs nouvelles, surtout en anglais mais aussi en français et même en italien, chronologiquement la quatrième langue de son répertoire (elle n'avait que quatre ans quand sa famille déménagea au Canada). Certaines nouvelles ont été traduites en italien (notamment par Luisa Marino ou avec le concours de Giulia De Gasperi); Canton a elle-même rendu en italien ses poésies écrites au départ dans son dialecte natal de Cavarzere, près de Venise (Rosei; Canton 2015). À l'aise dans toutes ces langues, Canton rédige d'habitude en anglais mais elle semble aussi avoir traduit au moins une nouvelle du français à l'anglais et une autre de l'italien en anglais (on trouvera les versions originales dans Canton 2017). Comme Kofler, elle vit entre plusieurs langues (majoritaires et minoritaires) mais comme Zanzotto, elle ne semble pas avoir produit elle-même trois versions linguistiques différentes du même texte.

Non plus à Montréal mais à Toronto, la poétesse Gianna Patriarca écrit surtout en anglais mais elle n'hésite pas à se traduire en italien –langue apprise à l'école en Italie, où elle est restée jusqu'à l'âge de neuf ans– voire à s'exprimer en dialecte, en l'occurrence le *ciociaro* de son Lazio natal (elle est née à Ceprano, dans la province de Frosinone). Dans un essai écrit pour la revue *Interfrancophonies*, Patriarca (2015: 94-95) revient sur ses expériences d'autotraductrice,

essentiellement de l'anglais vers l'italien[10] (plus rarement en sens opposé), mais aussi parfois du *ciociaro* en anglais (Pivato 26-27). Or, à la fin de cette espèce de confession se trouve un poème «écrit dans les trois langues à l'intérieur de [s]a langue» (Patriarca 2015: 95; voir aussi Patriarca 2019), soit le sicilien (et non pas le *ciociaro*, assez étonnamment), l'anglais et l'italien, sans que l'on ne connaisse ni l'ordre de composition ni la direction de traduction de ce texte trilingue (Van Bolderen 2021: 366-369).

Giovanni Costa, Sicilien de naissance, part en Amérique comme jeune adulte, pour compléter ses études universitaires, et finira par s'établir à Montréal. C'est sans doute l'autotraducteur trilingue italien-français-anglais le plus prolifique. On lui connaît trois triangles linguistiques: *Alternanze Alternances Alterations* (1999), *Al di là dell'orizzonte* (2004) et *È un gioco di foglie ≈ C'est un jeu de feuilles ≈ It's a playing of Leaves* (2009). D'après les calculs de Trish Van Bolderen (2021: 360-361), ces recueils comprennent non moins de 169 poèmes autotraduits de l'italien en anglais et en français – ou vice versa.

L'autotraduction trilingue se porte plutôt bien, autrement dit. Ce rapide survol a permis d'en identifier un nombre ma foi surprenant. Puisse le présent numéro, préparé dans un esprit de parfaite collaboration avec Fabio Regattin, dont il me fait plaisir de saluer l'efficacité et la bonne humeur, lancer l'enquête…

Œuvres citées

Anselmi, S. (2025): L'autotraduzione in e dall'italiano. In N. Bąkowska, A. Ceccherelli & I. Marchesini (Éds), *Lezioni di Traduzione 4. Self-Translation as Self-Inclusion of Diversity / Autotraduzione come autoinclusione della diversità* (pp. 103-122). Bologna: LILEC. Tiré de https://doi.org/10.6092/unibo/amsacta/8694 (Consulté le 15/09/2026).

Bernardi Perini, G. (2009): Poeti neolatini tra bilinguismo e trilinguismo [Fernando Bandini e Michele Sovente]. In E. Pianezzola (Éd.), *Il latino del Pascoli e il bilinguismo poetico* (pp. 13-25). Venezia: Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti.

Bogaro, A. (2010): *Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia*, préface de Tullio De Mauro. Carocci: Roma.

Bramati, A. (2020): Alba de Céspedes: dall'educazione plurilingue all'autotraduzione. Il caso *Sans autre lieu que la nuit / Nel buio della notte*. In F. Regattin (Éd.), *Autotraduzione: pratiche, teorie, storie = Autotraduction: pratiques, théories, histoires* (pp. 69-92). Città di Castello: Emil.

Brugnolo, F. (2009a): *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Rinascimento*. Roma: Carocci.

Brugnolo, F. (Éd.) (2009b): *Scrittori stranieri in lingua italiana dal Cinquecento ad oggi*. Padova: Unipress.

Brugnolo, F. (2014): Italienisch-Deutsch-Italienisch: Gerhard Kofler und die poetische Selbstübersetzung. *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, 58, pp. 51-70.

10 Parfois avec l'aide de Maria Grazia Nalli.

Cagidemetrio, A. (2002): Trilinguismo letterario: il caso americano di Luigi Donato Ventura. In F. Brugnolo & V. Orioles (Éds), *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura* (pp. 377-388). Roma: Il Calamo.

Canton, L. (2015): Se traduire au quotidien. *Interfrancophonies*, 6, pp. 87-92. Tiré de https://doi.org/10.17457/IF6_2015/CAN (Consulté le 15/09/2026).

Canton, L. (2017): "Il negozio della lana", "Ma cinquième année" et "In the Stacks". In K. Chircop, N. Arrigo & A. Bonomo (Éds), *In-Between Spaces: percorsi interculturali e transdisciplinari della migrazione tra lingue, identità e memoria* (pp. 161-181). Avellino: Sinestesie.

Ciminari, S. & Contarini, S. (Éds) (2023): *Alba de Céspedes e gli anni francesi*. Firenze: Franco Cesati.

De Blasi, N. (2010): Dialetto (usi letterari del). In R. Simone (Éd.), *Enciclopedia dell'Italiano* (pp. 363-365). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Tiré de https://www.treccani.it/enciclopedia/usi-letterari-del-dialetto_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ (Consulté le 15/09/2026).

Del Río Zamudio, S. (2020): Carlo Coccioli y *Piccolo Karma* vs *Pequeño Karma*: autotraducción. *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, 16, pp. 137-148.

De Mauro, T. (2005): Come parlano gli italiani. *Quaderns d'Italià*, 10, pp. 133-148.

Di Gianvito, S. (2022): *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi Scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*. Firenze: Franco Cesati.

Ferraro, A. (2014): Antonio D'Alfonso ou du vertige autotraductif. *Tradução em Revista*, 16, pp. 42-54. Tiré de https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23231/23231.PDF (Consulté le 15/09/2026).

Gentes, E. (2023): *Bibliography: Autotraduzione / autotraducción / self-translation*, 42e livraison, février 2023. Tiré de https://app.box.com/s/52h3hwsqqty5l34j99hmxqlamb4814q0 (Consulté le 15/09/2026).

Grutman, R. (2015): Francophonie et autotraduction. *Interfrancophonies*, 6, pp. 1-17. Tiré de http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf (Consulté le 15/09/2026).

Grutman, R. & Roman, K. (2026): Littérature jeunesse et autotraduction au Canada contemporain: une première exploration. *Strenae. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance* (https://journals.openedition.org/strenae/), sous presse.

Lagarde, C. (2023): La autotraducción: un proceso que no cesa. In F. Lafarga & L. Pegenaute (Éds), *Planteamientos historiográficos sobre la traducción en el ámbito hispánico* (pp. 193-214). Kassel: Reichenberger.

Liberti, G. A. (2018): Cumae *di Michele Sovente. Edizione critica e commento*. Thèse de doctorat. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II.

Pasolini, P. P. (1952): Introduzione. In P. P. Pasolini & M. Dell'Arco (Éds), *Poesia dialettale del Novecento (con traduzioni a pie di pagina)* (pp. IX-CXIX). Parma: Guanda.

Patriarca, G. (2015): La langue à l'intérieur de mes langues. M. Della Casa (Trad.). *Interfrancophonies*, 6, pp. 93-96. Tiré de http://www.interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/7_Patriarca_Interfrancophonies_6_2015.pdf (Consulté le 15/09/2026).

Patriarca, G. (2019): La trilogia di una lingua. M. Della Casa (Trad.). In F. Regattin & A. Ferraro (Éds), *Gli scrittori si traducono* (pp. 99-101). Città di Castello: Emil.

Pivato, J. (2020): Self-Translation as Problem for Italian-Canadian Authors. *Oltreoceano. Rivista sulle migrazioni*, 16, pp. 15-30.

Puccini, P. (2014): De l'écriture à l'autotraduction: l'histoire migrante de *Gens du silence* de Marco Micone. *Tradução em Revista*, 16, pp. 55-68. Tiré de https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/23239/23239.PDF (Consulté le 15/09/2026).

Rosei, S. (2013): Intervista a Licia Canton, scrittrice italo-canadese. Tiré de https://www.societa-

delleletterate.it/2013/05/intervista-canadese/ (Consulté le 15/09/2026).
Sáenz, M. (1993): Autor y traductor. *Senez. Revista de traducción/Itzulpen Aldizkaria*, 14, pp. 103-118. Tiré de https://eizie.eus/es/publicaciones/senez/19930701/saenz (Consulté le 15/09/2026).
Santi, F. (2013): Bilinguismo e mediolatinità. Il caso di Ramon Llull autotraduttore. In A. Cecchelli, G. E. Imposti & M. Perotto (Éds), *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 241-252). Bologna: Bononia University Press.
Santoyo, J.-C. (2005): Autotraducciones: una perspectiva histórica. *Meta*, 50, 3, pp. 858-867.
Santoyo, J.-C. (2013a): Autotraducción: ensayo de tipología. In P. Martino Alba, J. A. Albaladejo Martínez & M. Pulido Correa (Éds), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda* (pp. 205-221). Madrid: Dykinson.
Santoyo, J.-C. (2013b): Esbozo de una historia de la autotraducción. In C. Lagarde & H. Tanqueiro (Éds), *L'autotraduction aux frontières de la langue et de la culture* (pp. 23-35). Limoges: Lambert-Lucas.
Santoyo, J.-C. (2015): Consideraciones acerca del estatus actual de la autotraducción en la Península Ibérica. *Glottopol*, 25, pp. 47-58.
Sciarrino, E. (2015): Traduire à quatre mains: le cas d'Amelia Rosselli. *Transalpina. Études italiennes*, 18, pp. 79-92.
Sciarrino, E. (2016): *Le plurilinguisme en littérature. Le cas italien*. Paris: Archives contemporaines.
Tanzmeister, R. (2010): Literarische Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung am Beispiel des dreisprachigen Schriftstellers Carlo Coccioli. In P. Cichon & al. (Éds), *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. Georg Kremnitz zum 65. Geburtstag* (pp. 225-276). Wien: Praesens.
Van Bolderen, T. (2021): *Literary Self-translation and Self-translators in Canada (1971-2016): A Large-scale Study*. Thèse de doctorat. Ottawa: Université d'Ottawa.
Van Bolderen, T. (2022): The Spanish Imposition: Literary Self-translation into and out of Spanish in Canada (1971-2016). *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 15, 1, pp. 130-151. Tiré de https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a08 (Consulté le 15/09/2026).
Van Bolderen, T. (2024): Trilingual Literary Self-Translation: An Interview with Two Montreal Writers, Hugh Hazelton and Alejandro Saravia. *Journal of Literary Multilingualism*, 2, 1, pp. 130-140. Tiré de https://doi.org/10.1163/2667324x-20240108 (Consulté le 15/09/2026).
Wanner, A. (2020): *The Bilingual Muse. Self-translation among Russian Poets*. Evanston: Northwestern University Press.

Reçu: 11/01/2026 – Accepté: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16za7

L'AUTOTRADUCTION TRILINGUE. ESSAI DE TYPOLOGIE

Eva Gentes*

Cet article examine le phénomène de l'autotraduction trilingue dans la production littéraire et propose une typologie permettant de la distinguer de l'autotraduction bilingue, beaucoup plus étudiée. Alors que la recherche s'est principalement concentrée sur des auteurs travaillant entre deux langues, les autotraducteurs trilingues restent rares et encore peu explorés. À partir d'un corpus de quinze auteurs et autrices ayant publié dans au moins une langue romane entre 1980 et 2016, l'article soutient que l'autotraduction trilingue ne constitue pas une simple extension quantitative des modèles bilingues, mais un phénomène qualitativement distinct. La typologie proposée distingue trois manières d'intégrer trois langues dans le processus d'autotraduction. Le premier type, le plurilinguisme intra-textuel, apparaît lorsqu'un texte déjà bilingue est traduit par l'auteur dans une troisième langue. Le deuxième type correspond à une alternance des langues d'une œuvre à l'autre : les auteurs se traduisent entre trois langues au cours de leur carrière, mais chaque texte n'existe que dans deux versions linguistiques. Malgré l'intégration d'une troisième langue, ces deux types restent largement structurés par le modèle binaire traditionnel de l'autotraduction. Le troisième type, l'autotraduction multidirectionnelle, se caractérise par la traduction par l'auteur d'un même texte vers deux autres langues, donnant lieu à trois versions d'une même œuvre. Dans ce cas, les processus d'écriture et de traduction s'entrelacent et remettent en question la hiérarchie traditionnelle entre original et traduction. Les études de cas de Laia Fàbregas et Monika Zgustova illustrent comment l'écriture multilingue, la révision récursive et les interactions entre langues façonnent la genèse des textes trilingues. Cette typologie met en évidence la diversité des pratiques d'autotraduction trilingue et ouvre de nouvelles perspectives sur la dynamique de l'écriture littéraire plurilingue. Des recherches fondées sur des corpus plus larges seront nécessaires afin d'identifier d'éventuelles stratégies récurrentes.

Mots-clés: autotraduction trilingue; typologie; Fàbregas, Laia; Zgustova, Monika

Trilingual self-translation. A typology
This article examines the phenomenon of trilingual self-translation in literary production and proposes a typology that distinguishes it from the much more widely studied practice of bilingual self-translation. While research has primarily focused on authors working between two languages, trilingual self-translators remain rare and largely understudied. Drawing on a corpus

* Chercheure indépendante, Düsseldorf, Allemagne.
Cet article est une traduction partielle du chapitre «Dreisprachige Selbstübersetzung» dans Gentes (187-212). Certaines données, relatives tantôt à la bibliographie critique, tantôt aux trajets de Fàbregas et Zgustova, ont été mises à jour par le traducteur (Rainier Grutman).

Oltreoceano, 25. *L'autotraduction trilingue,* dirigé par Rainier Grutman et Fabio Regattin, 2026.

of fifteen authors who published in at least one Romance language between 1980 and 2016, the article argues that trilingual self-translation should not be seen merely as a quantitative extension of bilingual models, but rather as a qualitatively distinct phenomenon. The proposed typology identifies three ways of integrating three languages into the process of self-translation. The first type, intra-textual plurilingualism, occurs when a text that is already bilingual is translated by the author into a third language. The second type involves language alternation across different works: authors translate themselves between three languages throughout their careers, but each individual text exists in only two linguistic versions. Despite the presence of a third language, these two types remain largely structured by the traditional binary model of self-translation. The third type, multidirectional self-translation, is characterized by the author translating the same text into two additional languages, resulting in three versions of a single work. In this configuration, writing and translation processes intertwine and challenge the traditional hierarchy between original and translation. The case studies of Laia Fàbregas and Monika Zgustova illustrate how multilingual writing, recursive revision, and cross-linguistic interaction shape the genesis of trilingual texts. This typology highlights the diversity of trilingual self-translation practices and opens new perspectives on the dynamics of multilingual literary writing. Further research based on larger corpora will be necessary to identify possible recurring strategies.

Keywords: trilingual self-translation; typology; Fàbregas, Laia; Zgustova, Monika

La recherche sur l'autotraduction littéraire s'est concentrée de manière prédominante sur les constellations bilingues, car les auteurs qui s'autotraduisent se servent généralement de deux langues. Les autotraducteurs trilingues constituent, en revanche, un phénomène plus rare et de ce fait souvent marginalisé dans la recherche, ou alors conçu comme une simple extension des modèles bilingues.

Historiquement, on considère que le Catalan (Majorquin) Raymond Lulle (1232-1316) était le premier autotraducteur trilingue:

> Il rédigeait ses ouvrages (la *Logique d'Algazel*, le *Livre du gentil et des trois sages*, le *Liber de Deo ignoto et de mundo ignoto*, l'*Ars consilii*, etc.) indifféremment en arabe, en catalan ou en latin, pour ensuite les traduire lui-même dans les deux autres langues (un cas précoce de double auto-traduction)[1].

Selon Julio-César Santoyo, Raymond Lulle pratiquait ainsi une «double autotraduction», produisant trois versions de chaque texte, en variant la langue de départ. Les autotraducteurs trilingues sont rares à n'importe quelle époque. Au XX^{e} siècle, on connaît certes les exemples de Vladimir Nabokov[2] (1899-1977)

1 Gil Bardají 2010: 278; voir aussi Santoyo (2005: 860) et surtout Santi (2013). Sauf indication contraire, les traductions françaises des citations tirées de sources non francophones sont de Rainier Grutman.

2 Nabokov se traduisait habituellement entre le russe et l'anglais; la seule autotraduction littéraire qui fasse intervenir le français est la nouvelle «Mademoiselle O.», traduite et révisée pour inclusion dans

et Alexander Lenard[3] (1910-1972), auxquels on peut ajouter les écrivain.e.s étudié.e.s ailleurs dans ce numéro, mais c'est très peu en comparaison avec les quelques centaines d'autotraducteurs et -trices bilingues que les recherches récentes nous ont fait connaître.

D'où évidemment le peu d'études consacrées au phénomène. Le présent article veut combler cette lacune. J'y propose de concevoir l'autotraduction trilingue non pas comme une sorte d'augmentation quantitative des procédés bilingues, mais comme un phénomène qualitativement différencié. À partir d'un corpus de quinze autrices et auteurs ayant publié dans au moins une langue romane entre 1980 et 2016, j'ai développé une typologie qui distingue entre trois manières d'intégrer trois langues dans le processus d'autotraduction:

I. Le plurilinguisme intra-textuel: la traduction vers une troisième langue de textes au départ déjà bilingues.
II. Alternance: les langues changent d'une œuvre à l'autre; ces œuvres peuvent être parfaitement unilingues.
III. Multidirectionnelle: l'autotraduction d'un seul et même texte en deux autres langues.

La typologie proposée résulte de schémas structurels récurrents dans le corpus étudié et ne prétend pas à l'exhaustivité. Les types I et II seront traités ci-après de manière délibérément sommaire car, tout en intégrant une troisième langue, ils restent structurellement tributaires des modèles binaires connus. L'objectif de l'article est au contraire d'examiner de plus près les constellations dans lesquelles la structure binaire de l'autotraduction est dépassée. C'est pourquoi l'accent analytique est mis sur le type III, l'autotraduction multidirectionnelle: c'est ici que l'on voit particulièrement bien comment les processus d'écriture et de traduction s'entrelacent à travers plusieurs langues et déstabilisent les concepts traditionnels d'original et de traduction. Laia Fàbregas et Monika Zgustova nous donneront un aperçu de la diversité de la genèse textuelle trilingue. La question se pose alors de savoir s'il s'agit pour l'autotraduction multidirectionnelle d'un simple doublement des stratégies bilingues connues ou si les autotraducteurs trilingues développent des formes autonomes de genèse textuelle plurilingue.

---

ses autobiographies en anglais et en russe. Voir Forster 110-129; Schuman 2017; Salha 2019.

3 Le médecin polyglotte Alexander Lenard (Lénárd Sándor) est surtout connu pour avoir traduit en latin *Winnie the Pooh [Winnie l'Ourson]*. On lui doit cependant un récit autobiographique en trois langues, paru d'abord en allemand (*Die Kuh auf dem Bast*, 1963), ensuite en anglais (*The Valley of the Latin Bear*, 1965) et finalement dans son hongrois natal (*Völgy a világ végén*, 1967). Les trois versions sont de l'auteur. Voir Vajdovics 2009 et Lénárt-Cheng 2014.

1. Le plurilinguisme intra-textuel

Une première forme d'autotraduction trilingue, relativement rare, se présente lorsqu'un texte déjà bilingue est transposé par l'auteur dans une troisième langue. Le trilinguisme se manifeste ici non pas par l'existence de plusieurs textes d'arrivée, mais par le plurilinguisme du texte de départ lui-même.

Le poète occitan Jean-Yves Casanova (*1957) en offre un exemple paradigmatique avec son recueil *Cap de Creus* (1989), dont les poèmes sont majoritairement rédigés en occitan mais se terminent toujours par un vers en catalan. La version française, réalisée par l'auteur lui-même, renonce cependant à ce bilinguisme interne et présente les poèmes de manière unilingue. La traduction s'est donc effectuée de l'occitan et du catalan vers le français. En ce qui concerne la genèse du texte, Casanova explique que les versions françaises ont également eu un effet rétroactif sur la version originale, de sorte que l'on peut aussi parler d'une autotraduction partielle à partir du français:

> Après l'écriture de chaque poème, je rédigeais une version française qui m'obligeait à retourner au texte original pour en modifier éventuellement le contenu et la forme, puis je revenais à la version française et ainsi de suite, cherchant je ne sais quoi, ce qui impliquait un mouvement continu que seule la lassitude pouvait achever. De telle sorte que si on me demande aujourd'hui en quelle langue a été écrit ce livre, je serai bien incapable de répondre. L'étincelle première est en occitan, relayé par le catalan et puis appuyé par le français (Casanova 57).

Bien qu'il n'existe ici que deux versions, il s'agit néanmoins d'une traduction de deux langues vers une troisième, dans la mesure où un texte source multilingue a été reformulé en un texte cible monolingue.

2. Alternances de langues d'une œuvre à l'autre

Un deuxième groupe d'auteurs (Caminals, Grasset, Kofler, Puig) n'utilise pas trois langues dans le même texte, mais pour différents textes, c'est-à-dire qu'ici l'alternance concerne l'œuvre prise comme un tout, non l'hétérolinguisme affiché par un seul texte. Les langues de départ et d'arrivée de l'autotraduction changent d'une œuvre à l'autre; toutefois, chaque texte n'existe que dans deux versions linguistiques. L'étendue et la fonction du phénomène dans la carrière de ces auteurs varient fortement.

L'autotraduction peut constituer une exception dans une œuvre par ailleurs unilingue, comme dans le cas du poète français Bernard Grasset (*1958). Outre seize recueils de poésie en français, Grasset a publié deux éditions trilingues de

poèmes bilingues (*Poèmes bilingues I*, 2007; *Au temps du Mystère…*, 2011), dans lesquelles des poèmes français-hébreu ou grec-français apparaissent ensemble sur une même page. Grasset conçoit ce procédé comme l'unité indissociable d'un «double texte, un poème bilingue, impensable, illisible en vérité hors de cette alliance entre les deux langues», qui s'adresse idéalement à des lecteurs bilingues ou trilingues. Son autotraduction se situe ainsi à la limite de l'écriture bilingue et suit un seul moment de création qu'il décrit comme une «traduction-création»: traduction et écriture s'y confondent. Il considère ses poèmes bilingues comme intraduisibles et exclut donc toute traduction ultérieure vers une troisième langue (voir Gentes 543-545 pour les citations de Grasset).

Dans l'œuvre de l'écrivain argentin Manuel Puig (1932-1990), l'autotraduction et le trilinguisme jouent également un rôle secondaire. Puig écrivait principalement en espagnol[4], à l'exception de deux romans: *Eternal Curse on the Reader of these Pages* (1982), initialement rédigé en anglais, et de *Sangue de amor correspondido* (1982), écrit en portugais (Torres 2021). Puig les a ensuite lui-même traduits en espagnol sous les titres *Maldición eterna a quien lea estas páginas*[5] (1980) et *Sangre de amor correspondido* (1982; cf. Dos Santos Menezes). Pour ces deux romans, il a changé de langue d'expression littéraire, car les dialogues des protagonistes reposaient sur des conversations enregistrées avec des locuteurs natifs sur place, respectivement à New York et au Brésil[6].

À l'inverse, l'inclusion d'une troisième langue peut constituer une exception dans une carrière d'écrivain bilingue, comme celle du poète Gerhard Kofler (1949-2005). Après quelques recueils en italien, en allemand et en dialecte sud-tyrolien, Kofler traduit ses poèmes pour la première fois dans le recueil bilingue *Mexcaltitàn. Gedichte in Spanisch und Deutsch* (1989), sa seule publication qui fasse appel à l'espagnol. Marie-Thérèse Kerschbaumer (2012: 8) considère ce volume comme un «prélude à l'objectif véritable», soit l'autotraduction systématique germano-italienne, initiée avec *Piccole tazze = Kleine Tassen* (1992) et qui s'est poursuivie dans de nombreux autres volumes.[7]

---

4 Outre huit romans, Puig a publié six pièces de théâtre, toutes écrites en espagnol. Il était également scénariste. Il écrivait d'abord ses scénarios en anglais, puis en espagnol. Selon Logie et Romero (2008: 40), si l'on tient compte de son autotraduction de ses scénarios, il est même un autotraducteur quadrilingue.

5 On aura noté que l'autotraduction espagnole apparaît deux ans avant l'original anglais; cela montre une fois de plus (comme dans le cas d'Alexander Lenard) que l'historique de publication concernant la genèse du texte peut être trompeur.

6 Par rapport à *Eternal Curse on the Reader of These Pages* (1982), Puig explique: «[M]i novela fue escrita en inglés, porque la experiencia fue vivida en inglés y uno de los personajes, Larry hablaba sólo inglés» (Essoufi 174).

7 Pour ses autotraductions entre l'allemand et l'italien, voir Scheichl 1997 et Brugnolo 2014.

L'écrivaine catalane Roser Caminals (*1956) vit aux États-Unis, où elle rédige son autobiographie *Once Remembered, Twice Lived* en 1992 avant de la traduire en catalan (*Un segle de prodigis*, 1995). Elle tend à écrire ses romans en catalan, puis les traduit elle-même en anglais (*El carrer dels Tres Llits* [2002] > *The Street of the Three Beds* [2011]) ou en espagnol (*La petita mort* [2004] > *La pequeña muerte* [2006]). On voit que la direction de l'autotraduction change mais que le catalan est toujours impliqué, que ce soit comme langue de départ ou d'arrivée. Dans un entretien qu'elle m'a accordé en 2012 (Gentes 510), Caminals n'excluait pas de futurs projets d'autotraduction, à condition de trouver des éditeurs qui soient intéressés.

En résumé, on peut constater que Caminals, Grasset, Kofler et Puig ont utilisé leur trilinguisme littéraire de manière ponctuelle: chaque texte n'existe que dans deux versions linguistiques. Le type II reste donc, malgré l'intégration d'une troisième langue, tributaire d'un modèle binaire de l'autotraduction. Ce n'est qu'avec le type III que cette structure binaire est systématiquement dépassée.

3. L'autotraduction multidirectionnelle

L'autotraduction que Santoyo (2012: 215) appelle «multidirectionnelle» possède un statut nettement différent. Comme un seul et même texte est traduit par l'auteur lui-même vers deux autres langues, on a non pas deux mais trois versions de chaque texte:

> Règle générale, l'autotraducteur génère un seul texte cible; cependant, bien que cela soit rare, il arrive qu'un autotraducteur génère, à partir du texte source, plusieurs textes cibles dans deux ou plusieurs langues différentes [...]. (Santoyo 2012: 215)

Il n'est pas dit cependant que l'autotraduction parte toujours d'un original achevé: les processus d'écriture et de traduction peuvent aussi s'imbriquer dans ce cas de figure, où l'on trouve un double processus de traduction débouchant sur trois textes.

Ici aussi, la part des œuvres faisant l'objet d'une telle double autotraduction dans l'œuvre globale d'un écrivain peut varier fortement. Dans le cas de Carlo Coccioli (1920-2003; cf. Mercuri 2009 et ici même; Tanzmeister 2010, Del Río Zamudio), Jean-Marie Comiti (*1956; cf. Dumitriu), Jean-René Lassalle (*1961; voir Gentes 2017, pp. 215-218) et Tomi Ungerer (1931-2019; cf. Benert & Hélot 2009; Benert 2011), il s'agit d'expériences isolées, sans lendemain. Quant

aux poètes Kza Han[8] (*1942) et André Weckmann[9] (1924-2012), plusieurs de leurs œuvres existent en trois langues, mais pas toutes, contrairement à ce que l'on voit chez les Alsaciens Ronald Euler[10] (*1966) et Edgar Zeidler[11] (*1953), dont les recueils sont systématiquement trilingues et autotraduits.

Comme on le voit, l'autotraduction trilingue peut prendre différentes formes. Le type III, en particulier, ouvre de nouvelles perspectives. C'est ce que la section suivante s'attachera à montrer à partir de Laia Fàbregas (*1973) et Monika Zgustova (*1957): il sera surtout intéressant de voir comment les processus d'écriture et de traduction s'organisent différemment dans cette stratégie et quelles interactions peuvent survenir entre les versions linguistiques.

4. La genèse textuelle dans l'autotraduction multidirectionnelle

4.1. Laia Fàbregas

Née à Barcelone en 1973, Fàbregas vit aux Pays-Bas de 1997 à 2010, pendant et après ses études. C'est là qu'elle se met à écrire… en néerlandais. Deux romans, *Landen* [*Atterrir*] (2010) et *Gele dagen* [*Jours jaunes*] (2013) ont suivi *Het meisje met de negen vingers* [*La Fille aux neuf doigts*] (2008), son premier roman. Fàbregas a elle-même assuré la traduction vers l'espagnol et le catalan de *Landen*, roman qui fait alterner des chapitres racontés à tour de rôle par une jeune Néerlandaise et par un retraité espagnol ayant passé sa vie active aux Pays-Bas. Cette double perspective se reflète également dans la genèse du texte: comme pour son premier roman, Fàbregas l'a d'abord commencé en néerlandais, mais a finalement opté pour un manuscrit bilingue:

> Quand j'ai décidé que l'un d'eux serait originaire d'Estrémadure, j'ai changé de langue. J'ai

8 Kza Han, poète et traductrice née en Corée et installée en France, a publié deux recueils de poésie unilingues en français, ainsi que deux recueils trilingues: *Sprich und zerbrich = Parle et brise-toi = Malhèra g'ligo buschòra* (1980) et *Traces erratiques. Poèmes = Irrfährte = Banghwanghan'n putzakuk* (2007). Voir Gentes (207-208).

9 L'écrivain alsacien André Weckmann a écrit de la poésie et de la prose en trois langues (alsacien, allemand et français). Voir Gentes (208-209).

10 Ronald Euler a publié au moins deux recueils de poésie trilingues aux éditions Salde: *Versesplittere – Lëwessplittere – Eclats de vers, éclats de vie* (2006) et *zwische schwarz un wiss – zwischen schwarz und weiß – entre noir et blanc* (2009). Voir Gentes (209-210).

11 Edgar Zeidler a publié non moins de cinq recueils de poésie trilingues: *Andzitt = Endzeit = Fin d'une époque* (2007); *Wàckelkontàkt = Wackelkontakt = Faux contact* (2008), *Les fleurs d'un rêve = Tràuimbliameler = Traumblüten* (2011); *Lawesliader = Liebeslieder = Voluptés* (2014) et *Granzstein = Bornes = Grenzsteine* (2017). Voir Gentes (210-211).

> un livre original dans lequel les chapitres consacrés à elle sont en néerlandais et ceux consacrés à lui en espagnol (Marcos 2011).

À partir de ce manuscrit bilingue, elle produit deux textes: en néerlandais d'abord, en espagnol ensuite:

> J'ai d'abord traduit les chapitres qui étaient en espagnol vers le néerlandais, puis j'ai traduit les chapitres néerlandais vers l'espagnol (Gentes 538).

La traduction catalane repose elle aussi sur le manuscrit bilingue, que Fàbregas a transposé chapitre par chapitre, soit du néerlandais soit de l'espagnol, vers le catalan. Selon l'autrice, il serait souhaitable que, pour les traductions vers d'autres langues, le manuscrit bilingue puisse également servir de texte de départ. La chose lui paraît toutefois difficilement réalisable: «Mais cela n'est pas possible, car il faudrait deux traducteurs ou un traducteur multilingue» (538).

Dans la pratique, les traductrices de *Landen* vers des langues tierces sont parties d'une des deux versions: la néerlandaise pour la traduction française, *Atterrir* (2012), assurée par Arlette Ounanian (qui avait déjà traduit *Het meisje met de negen vingers* pour Actes Sud); l'espagnole pour *Landing* (2016), la traduction anglaise de Samantha Schnee.

Au moment de l'entretien, Laia Fàbregas préparait justement un troisième roman. Durant la phase de collecte d'idées, des fragments de texte en catalan et en néerlandais sont d'abord apparus. Une fois l'histoire consolidée, l'autrice a toutefois décidé de rédiger un manuscrit unilingue en catalan, car cela facilitait son processus d'écriture: «Il m'est plus facile de travailler dans une seule langue (à moins que le projet ne soit clairement bilingue, comme *Landen*)» (Gentes 539). En raison de contrats existants avec ses éditeurs en Catalogne et aux Pays-Bas, elle s'est néanmoins vue contrainte de commencer la traduction vers le néerlandais avant même l'achèvement de ce manuscrit, de sorte qu'elle a finalement travaillé en parallèle sur les deux versions. La difficulté de ce procédé réside dans le fait que les modifications doivent toujours être intégrées dans les deux versions:

> Chaque fois que j'ajoute quelque chose dans la version catalane, je dois bien noter ce que j'ai ajouté ou modifié pour pouvoir ensuite le retrouver dans la version néerlandaise et apporter les mêmes modifications (Gentes 538).

Le troisième roman de Fàbregas a ainsi commencé comme un projet bilingue dans la phase de collecte d'idées, suivi d'une courte période d'écriture unilingue, qui est redevenue bilingue avec le début de l'autotraduction vers le néerlandais en raison de pressions externes. Bien que prévue comme unidirectionnelle, l'au-

totraduction est devenue réciproque, notamment sous l'influence des maisons d'édition, de sorte que les deux versions se sont influencées mutuellement et que l'opposition binaire entre original et traduction a de nouveau été abolie. Après cette phase d'écriture bilingue, l'autrice prévoit une autotraduction vers l'espagnol, pour laquelle la version catalane servira de texte de départ: «parce que c'est plus simple et parce que c'est la version catalane que j'ai finalement le plus utilisée comme texte source[12]».

L'édition néerlandaise (*Gele dagen*) paraît en avril 2013 chez Anthos, suivie en juin de la même année par la version catalane, *Dies de cel groc* (chez Amsterdam Llibres). En 2026, la traduction espagnole, portant le titre de travail *Días de cielo amarillo*, n'a toujours pas été publiée.

4.2. Monika Zgustova

Monika Zgustova (*1957) est une autrice, traductrice et journaliste tchèque qui vit en Espagne depuis les années 1980. Elle rédige ses romans en tchèque, en catalan et en espagnol. Depuis son troisième roman, *Tichá žena / La dona silenciosa / La mujer silenciosa* (2005), ses œuvres sont systématiquement conçues dans ses trois langues mais cette démarche reste souvent invisible parce qu'elle ne parvient pas toujours à trouver un éditeur pour les trois versions. Ainsi, la publication de la version tchèque du roman *La nit de Valia / La noche de Valia* (2013) est encore en attente, alors que *Růže od Stalina / Les roses de Stalin / Las rosas de Stalin* (2015) est déjà disponible dans les trois langues[13].

Le processus d'écriture suit un schéma fixe: le premier jet est toujours en tchèque. Dès la phase de révision, Zgustova commence à travailler sur les versions catalane et espagnole. Elle explique en détail les interactions entre les versions en donnant l'exemple de la genèse textuelle de *La noche de Valia*: «j'en ai rédigé la première ébauche en moins d'un an. Je l'ai ensuite traduite / réécrite en espagnol, puis j'ai travaillé à fond cette version» (entretien avec Monika Zgustova, dans ce numéro, 44). La formule employée («traduje-reescribí») illustre bien que les processus d'écriture et de traduction s'imbriquent ici de manière indissociable.

Par la suite, elle a intégré à l'original tchèque les modifications effectuées au cours de l'autotraduction. Cependant, comme elle travaillait de mémoire sans avoir le texte espagnol sous la main, Zgustova ne qualifie pas cette deuxième étape de «traduction»:

12 Correspondance par courriel avec Laia Fàbregas, citée dans Gentes (215).

13 Tiré de http://monikazgustova.com/new/books/. (Consulté le 11/9/2026).

> Quand je travaillais sur le tchèque, je le faisais de mémoire: j'essayais de me souvenir des modifications apportées à la version espagnole et, en général, je ne regardais pas le texte espagnol, mais je recréais de mémoire ces scènes et ces phrases ajoutées, en modifiant un peu le texte à ma guise (44).

Dans cette phase, elle ne s'est pas contentée d'intégrer des corrections mais a activement développé le texte tchèque, après quoi elle a à nouveau révisé la version espagnole. Cette nouvelle étape a généré d'autres modifications, comme l'explique Zgustova: «J'ai donc relu la version espagnole, en y apportant d'autres modifications, et je n'ai pas consulté le texte tchèque pour ne pas me laisser distraire, même si j'ai tout de même surligné les différentes modifications avec des couleurs» (44). On voit ici que la révision devient systématique, d'autant que la plupart des passages affectés seront modifiés dans le texte tchèque également, et ces nouveaux changements allaient par la suite se répercuter sur la version espagnole:

> Je n'ajoutais pas toutes les modifications, seulement celles qui me semblaient appropriées à ce moment-là (la plupart d'entre elles), et j'apportais d'autres modifications que je transférais ensuite dans la version espagnole (44).

Chaque étape de travail signifiait un développement qualitatif du texte, de sorte que l'écriture originelle n'était pas réservée à une seule langue. Les deux versions s'influençaient mutuellement; la frontière entre traduction et écriture créative est ici fluide.

Jusqu'à ce point, le processus d'écriture s'est déroulé de manière bilingue; la version catalane a seulement vu le jour plus tard. Tant la version tchèque qu'espagnole ont alors fait office de textes de départ. Ici aussi, des modifications textuelles spontanées sont encore survenues, qui n'ont toutefois que partiellement rétroagi sur les textes de départ:

> Au fur et à mesure que je traduisais, je me permettais de modifier (d'améliorer) le texte de manière spontanée, sans toujours intégrer ces modifications dans les versions espagnole et tchèque (essentiellement parce que, lorsque je suis ainsi plongée dans le travail sur une version, je m'y consacre entièrement, de manière presque obsessionnelle) (44).

En résumé, on peut constater que la création de Zgustova dissout la hiérarchie traditionnelle entre original et traduction; son procédé récursif et translinguistique fait de l'œuvre une construction dynamique qui prend forme de manière répétée dans l'interaction constante entre le tchèque, l'espagnol et le catalan.

5. Conclusion

Le phénomène de l'autotraduction trilingue s'avère extrêmement diversifié, tant en ce qui concerne l'intégration quantitative que la mise en œuvre méthodique des langues impliquées. La typologie développée dans cet article met en évidence que: alors que les types I et II s'appuient largement sur les schémas binaires connus de l'autotraduction bilingue, le type III –l'autotraduction multidirectionnelle– marque un développement qualitatif. Ici, grâce au travail simultané et réciproque sur plusieurs versions linguistiques, des schémas de genèse textuelle autonomes et complexes apparaissent, qui ne peuvent se réduire à une simple extension des procédés bilingues.

Les types I et II apportent une contribution importante à l'affinement conceptuel et à l'élargissement des modèles existants, tandis que le type III ouvre de nouvelles perspectives sur la dynamique de l'écriture plurilingue. La question reste ouverte de savoir si, dans le cadre de l'autotraduction multidirectionnelle, des stratégies récurrentes et supra-individuelles peuvent être identifiées ou si la genèse textuelle se déroule toujours de manière individuelle. La réponse à cette question nécessite une analyse systématique d'un corpus plus large et constitue un objectif central pour de futures recherches.

Aperçu tabulaire: Typologie de l'autotraduction trilingue

Type	Désignation	Caractéristiques distinctives	Exemples représentatifs
Type I	Le plurilinguisme intra-textuel	Le texte de départ contient deux langues; l'autotraduction a lieu dans une troisième langue	Jean-Yves Casanova (*Cap de Creus*)
Type II	Alternances de langues d'une œuvre à l'autre	L'auteur se traduit entre trois langues mais sans que la même œuvre existe en trois langues.	Roser Caminals, Bernard Grasset, Gerhard Kofler, Manuel Puig
Type III	L'autotraduction multidirectionnelle	L'interaction entre trois langues et trois versions du même texte rend le statut d'original instable.	Laia Fàbregas, Monika Zgustova

Œuvres citées

Benert, B. (2011): Ce poème je ne vais pas vous le traduire. Plurilinguisme et (in-)traduction chez Tomi Ungerer. In A. K. Knauth (Éd.), *Translation & Multilingual Literature. Traduction & Littérature multilingue* (pp. 145-159). Berlin/Münster/Wien: Lit.

Benert, B. & Hélot, C. (2009): Traduction et altérité. *Neohelicon*, 36, 1, pp. 117-129.

Brugnolo, F. (2014): Italienisch – Deutsch – Italienisch: Gerhard Kofler und die poetische Selbstübersetzung. *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, 58, pp. 57-69.

Casanova, J.-Y. (2004): Un autre dans le miroir (Traduction et auto-traduction). In I. Oseki-Dépré (Éd.), *Traduction & poésie* (pp. 51-59). Paris: Maisonneuve & Larose.

Del Río Zamudio, S. (2020): Carlo Coccioli y *Piccolo Karma* vs *Pequeño Karma*: autotraducción. *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni*, 16, pp. 137-148.

Dos Santos Menezes, A. (2011): Manuel Puig. (Auto-)traductor. In X. M. Dasilva & H. Tanqueiro (Éds), *Aproximaciones a la autotraducción* (pp. 141-152). Vigo: Academia del Hispanismo.

Dumitriu, D.-M. (2005): *Marginalité et centralité. Vol. 1. Littérature, traduction et marginalité*. Craiova: Editura Aius. Tiré de http://hal-upec-upem.archives-ouvertes.fr/docs/00/62/13/96/PDF/hal.pdf (Consulté le 17/09/2026).

Essoufi, M. (1995): Entretien avec Manuel Puig. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 64, pp. 173-178.

Forster, J. B. (1993): *Nabokov's Art of Memory and European Modernism*. Princeton: Princeton University Press.

Gentes, E. (2017): *(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine literatur- und übersetzungssoziologische Annäherung*. Thèse de doctorat. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Tiré de https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=42688.

Gil Bardají, A. (2010): Entrevista a Julio César Santoyo. *Quaderns. Revista de Traducció*, 17, pp. 271-281. Tiré de https://ddd.uab.cat/pub/quaderns/11385790n17/11385790n17p271.pdf (Consulté le 11/09/2026).

Kerschbaumer, M.-T. (2012): Gerhard Kofler (1949-2005). *Der Hammer*, 56, p. 8. Tiré de https://login.websitekit.at/media/alte-schmiede/1655216674-hammer-56-2012-05-pdf.pdf (Consulté le 11/09/2026).

Lénárt-Cheng, H. (2014): A Multilingual Monologue: Alexander Lenard's Self-Translated Autobiography in Three Languages. *Hungarian Cultural Studies*, 7, pp. 337-349. Tiré de https://doi.org/10.5195/ahea.2014.3.

Logie, I. & Romero, J. (2008): Extranjeridad: lengua y traducción en la obra de Manuel Puig. *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 222, pp. 33-51.

Marcos, A. (2011): Laia Fàbregas, secretos en tres idiomas. *El País*, 15 février 2011. Tiré de http://elpais.com/diario/2011/02/15/tendencias/1297724401_850215.html (Consulté le 11/09/2026).

Mercuri, V. (2009): Autotraducción, libertad de autor y mediación cultural. El caso del italiano Carlo Coccioli. *Quaderns. Revista de Traducció*, 16, pp. 135-142.

Salha, A. (2019): Lost in Translation: *Mademoiselle O*, truchement français de Nabokov. *Recherches & Travaux*, 95. Tiré de http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1739 (Consulté le 11/09/2026).

Santi, F. (2013): Bilinguismo e mediolatinità. Il caso di Ramon Llull autotraduttore. In A. Ceccherelli; G. E. Imposti & M. Perotto (Éds), *Autotraduzione e riscrittura* (pp. 241-252). Bologna: Bononia University Press.

Santoyo, J.-C. (2005): Autotraducciones. Una perspectiva histórica. *Meta: journal des traducteu-*

rs/Meta: Translators' Journal, 50, 3, pp. 858-867.
Santoyo, J.-C. (2012): Autotraducciones. Ensayo de tipología. In P. Martino Alba; J. A. Albaladejo Martínez & M. Pulido (Éds), *Al humanista, traductor y maestro Miguel Ángel Vega Cernuda* (pp. 205-221). Madrid: Dykinson.
Scheichl, S. P. (1997): Poesie der Mehrsprachigkeit. G[erhard] K[ofler]s ital.-dt. Doppelgedichte. *Carleton Germanic Papers*, 25, pp. 91-103.
Schuman, S. (2017): Monsieur Nabokov and Mademoiselle O. In Y. Chupin & al. (Éds), *Vladimir Nabokov et la France* (pp. 101-112). Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
Tanzmeister, R. (2010): Literarische Mehrsprachigkeit und Selbstübersetzung am Beispiel des dreisprachigen Schriftstellers Carlo Coccioli. In P. Cichon; B. Czernilofsky; M. Doppelbauer & R. Tanzmeister (Éds), *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. Georg Kremnitz zum 65. Geburtstag* (pp. 225-267). Wien: Praesens.
Torres, M. G. (2021): *Sangre de amor correspondido*, una novela traducida. Traducción y experiencia de lo extranjero en el exilio brasileño de Manuel Puig. *Revista Chilena de Literatura*, 104, pp. 781-808.
Vajdovics, Z. (2009): Auto-traduction d'Alexander Lenard. Communication présentée au colloque international *Translatio et Littérature*, Université de Varsovie, 15-17 octobre 2009. Tiré de http://mek.oszk.hu/kiallitas/lenard/kritika/vajdovics1.pdf (Consulté le 11/09/2026).

Recibido: 17/03/2026 – Aceptado: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16za5

ENTREVISTA CON LA AUTOTRADUCTORA TRILINGÜE MONIKA ZGUSTOVA

Eva Gentes*

Monika Zgustova (Praga, 1957) es una escritora, traductora y periodista multilingüe cuya trayectoria está profundamente marcada por la migración, el exilio y el cruce de fronteras culturales. Tras huir con sus padres de la dictadura checoslovaca a los dieciséis años, vivió y estudió en Estados Unidos y desde la década de 1980 desarrolla su actividad profesional en España. Su relación con las lenguas presenta una doble vertiente: traduce autores checos y rusos al catalán y al castellano y, al mismo tiempo, escribe y autotraduce sus propias obras entre checo, catalán y castellano. En esta entrevista, Zgustova reflexiona sobre este proceso creativo trilingüe y explica que no concibe la autotraducción como una simple transferencia entre lenguas, sino como una nueva versión o reescritura del texto. Su procedimiento comienza generalmente con un primer borrador en checo, que posteriormente traduce y reelabora en castellano y catalán. Sin embargo, el proceso no es lineal: durante las sucesivas revisiones vuelve constantemente de una versión a otra, introduce modificaciones, recupera de memoria escenas o expresiones y realiza nuevos cambios que no siempre incorpora a los demás textos. Cada versión adquiere así una identidad propia y es tratada como una obra autónoma, aunque las tres se influyan mutuamente durante su génesis. Esta libertad distingue para Zgustova la autotraducción de la traducción de otros autores y convierte el proceso en una prolongación de la escritura creativa. La entrevista aborda asimismo la visibilidad editorial de esta práctica: según el editor, sus libros pueden aparecer explícitamente como "traducción de la autora" o ser presentados como obras originales. Zgustova considera legítimas ambas posibilidades, pues entiende que las versiones autotraducidas pueden alejarse considerablemente del primer texto. Esta concepción explica también que no establezca una jerarquía rígida entre sus versiones a la hora de traducirlas a otras lenguas.

Palabras clave: autotraducción trilingüe; Zgustova, Monika; traducción; autotraducción

* Investigadora independiente, Düsseldorf, Alemania.
Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a María Recuenco Peñalver por la revisión de las preguntas en español en 2013. La presente entrevista se realizó por correo electrónico entre el 6 de junio y el 5 de agosto de 2013 y fue incluida en mi tesis doctoral, *(Un-)Sichtbarkeit der literarischen Selbstübersetzung in der romanischsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine literatur- und übersetzungssoziologische Annäherung* (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2017), disponible en la siguiente dirección: https://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DocumentServlet?id=42688. Monika Zgustova confirmó en 2026 que su enfoque de la escritura y la autotraducción de sus novelas no ha cambiado.

Interview with the trilingual self-translator Monika Zgustova
Monika Zgustova (Prague, 1957) is a multilingual writer, translator, and journalist whose career has been profoundly shaped by migration, exile, and the crossing of cultural borders. After fleeing the Czechoslovak dictatorship with her parents at the age of sixteen, she lived and studied in the United States and has worked in Spain since the 1980s. Her relationship with languages has two complementary dimensions: she translates Czech and Russian authors into Catalan and Spanish while writing and self-translating her own works between Czech, Catalan, and Spanish. In this interview, Zgustova reflects on this trilingual creative process and explains that she does not regard self-translation as a simple transfer between languages, but rather as a new version or rewriting of the text. Her working process generally begins with a first draft in Czech, which she subsequently translates and reworks in Spanish and Catalan. The process, however, is not linear: during successive revisions she moves repeatedly between versions, introduces changes, recreates scenes or expressions from memory, and makes further modifications that are not always incorporated into the other texts. Each version consequently acquires an identity of its own and is treated as an autonomous work, even though all three influence one another during their development. For Zgustova, this freedom distinguishes self-translation from translating other authors and turns it into an extension of creative writing itself. The interview also addresses the editorial visibility of self-translation: depending on the publisher, her books may explicitly be identified as "translated by the author" or presented as original works. Zgustova considers both solutions legitimate, since self-translated versions can diverge considerably from the initial text. This conception also explains why she does not establish a strict hierarchy among her versions when her works are translated into further languages.

Keywords: trilingual self-translation; Zgustova, Monika; translation; self-translation

Monika Zgustova (*1957 en Praga) es una escritora, traductora y periodista multilingüe, cuya obra está profundamente marcada por la migración, el exilio y el cruce de fronteras culturales. Tras huir con sus padres de la dictadura en Checoslovaquia a los 16 años, vivió y estudió en Estados Unidos y trabaja desde la década de 1980 en España. La diversidad de lenguas con las que trabaja literariamente es extraordinaria: por un lado, traduce a autores del checo y del ruso al catalán y al español; por otro, escribe sus novelas en checo, catalán y español. Hasta la fecha ha publicado once libros de ficción, cuatro de no ficción y dos obras de teatro. Tanto por sus traducciones como por sus obras de ficción ha recibido numerosos premios. En la siguiente entrevista, Zgustova comparte sus reflexiones sobre el proceso de creación trilingüe de sus novelas.

Gracias por haber accedido a responder a algunas preguntas acerca de sus autotraducciones. Me gustaría hablar primero de su primera autotraducción La dona dels cent somriures. *Cuando empezó a escribir la novela en checo, ¿sabía ya que iba a traducirla al catalán? En otras palabras, ¿en qué momento y por qué razones decidió traducir la novela al catalán?*

Puesto que soy una checa que reside y trabaja en Barcelona, quería que mi novela se publicara en catalán. Y como yo misma soy traductora, me fío más de mí misma a la hora de traducir que de los demás. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se trata exactamente de una traducción sino de una nueva versión, una reescritura.

¿Cómo fue el proceso de creación de esa novela? ¿Escribió la novela primero en checo y luego la tradujo al catalán? ¿O fue ya un proceso de escritura bilingüe?

Escribí la novela primero en checo y luego la traduje. El proceso de traducir me sirvió para retocar la versión checa. A la hora de corregir no paraba de ir de una versión a otra. También existe una versión castellana de esa novela, y he decidido darle una forma de una sola novela en vez de tres narraciones. Aún no me he decidido a publicarla. La he llamado *El vaso de Goya*, al igual que la versión inglesa que salió hace un año en NY: *Goya's Glass*. Es una traducción, pero con muchos retoques míos.

¿Fue el proceso diferente para su segunda novela? ¿Tiene usted la intención de traducir esas dos novelas también al castellano?

El proceso fue el mismo en el caso de la segunda novela. Tengo ganas de traducirla al castellano y lo haré en breve.

Con su tercera novela Tichá žena / La dona silenciosa / La mujer silenciosa *se convirtió en una autotraductora trilingüe, lo cual es raro. ¿Podría decirme por qué después de dos libros ha decidió traducir sus propias novelas también simultáneamente al castellano? ¿Y cómo esta decisión ha afectado y cambiado su proceso de creación?*

El proceso fue exactamente igual con tres idiomas que con dos. Y es interesante constatar que las versiones son distintas: he dejado la versión castellana un poco más corta que la catalana y la checa.

¿Y con el libro Contes de la lluna absent*?*

La historia de los *Contes de la lluna absent* es la misma que la del resto de mis libros. Escribí esos cuentos en checo y luego hice las demás versiones. De momento ha salido la versión catalana, que se ha premiado, y no me he preocupado por las demás.

¿La versión checa de su última novela La nit de Valia *ha sido publicada ya? ¿Cuál es el título?*

La Noche de Valia existe en checo, pero aún no me he preocupado por publicarla. En checo se llama igual: *Valjina Noc*.

Lo que me parece más fascinante de la autotraducción es la génesis de los textos, la forma en que la escritura y la traducción interactúan, se alternan y se influyen mutuamente. En una entrevista con el diario El Cultural *lo ha dicho: «Primero preparo un borrador en checo y luego lo trabajo en castellano y en catalán» ¿Podrías describir un poco más en detalle la génesis de su última novela? ¿Ha traducido primeramente la totalidad del borrador al catalán y sólo después al español? ¿O ha traducido capítulo por capítulo a los dos idiomas? ¿O aún página por página? ¿En qué momento ha vuelto mejorar el borrador checo? ¿Usted ha desarrollado un tipo de estrategia o sólo va con la corriente?*

Efectivamente, primero preparo un borrador en checo. Es una primera versión. En cuanto a la novela La noche de Valia escribí el primer borrador en menos de un año. Luego lo traduje-reescribí al/en castellano y trabajé muy a fondo esa versión. Estaba tan inmersa en el texto castellano que no siempre trabajé las mismas escenas y expresiones de igual manera en checo. Cuando trabajé el checo, lo hacía de memoria: intentaba recordar los cambios en la versión castellana y generalmente no miraba el texto castellano, sino que recreaba de memoria esas escenas, frases añadidas, transformando el texto un poco a mi antojo. Entonces releí la versión castellana, introduciendo más cambios, y no me molestaba con el texto checo para no distraerme, aunque sí que marcaba los distintos cambios con colores. Luego releí el texto checo del mismo modo que el castellano e hice el mismo proceso: no añadía todos los cambios, solo los que me parecían adecuados en ese momento (la mayoría de ellos), y hacía más cambios que luego vertía a la versión castellana. Con esto hecho, hice la versión catalana a base de ambos textos, el castellano y el checo. Tal como iba traduciendo, me tomaba la libertad de cambiar (mejorar) el texto de forma espontánea, no siempre introduciendo los cambios a las versiones cast. y checa (básicamente porque cuando estoy tan inmersa en el trabajo de una versión, me dedico únicamente a ella, de modo casi obsesivo). Aunque soy consciente que trabajo en tres versiones de la misma novela, cada versión es para mí única y la trato como si en ella me jugara la vida. Al cabo de los años de autotraducirme me sale así. No sé si se puede llamar método, pero estrategia tal vez sí. Es la manera como trabajo mejor, según mi manera de ser, que a la hora de escribir o corregir mis textos es obsesiva (me pueden pasar varias horas sin que me dé cuenta de ello en absoluto).

Muchas veces las autotraducciones aparecen publicadas como originales, sin ninguna referencia a la otra versión. ¿Hay alguna referencia en sus libros publicados a las otras versiones? ¿O están todas las versiones tratadas como originales? ¿Se trata de una decisión editorial o una decisión personal?

La decisión de especificar o no mi autotraducción depende básicamente del editor. Cuando publiqué mi novela *La mujer silenciosa* en castellano, en la editorial Acantilado, le pregunté al editor, Jaume Vallcorba, qué haría. Él decidió especificarlo así: "Traducción de la autora". En cambio, mi editora de Destino, Silvia Sesé, ha optado por no especificar el hecho de que yo haya traducido el libro del checo. Creo que ambas posturas son válidas: se puede especificar que se trata de una autotraducción, y si no se hace, también es correcto porque la autotraducción queda alejada de la versión original y por lo tanto la palabra "traducción" no es la más ajustado. Y el término "versión" se podría entender como una cierta traición y podría confundir al lector. En fin, no tengo una receta única. En cuanto a los editores catalanes, siempre han optado por darme el trato de una autora cuya lengua original es el catalán. Yo me dejo llevar por sus decisiones porque ese tema es complejo y puede verse desde distintos puntos de vista.

¿Es visible para sus lectores que usted es una escritora trilingüe?

Si alguien se interesa a fondo por el tema, entonces eso queda claro. Desde que empecé a publicar libros en tres versiones (o sea desde la publicación de mi primer libro publicado, la biografía de *Bohumil Hrabal, los frutos amargos del jardín de las delicias* que, por cierto, se ha publicado también en alemán) siempre he contestado las preguntas de los entrevistadores de la radio, la televisión, los blogs y los periódicos con una absoluta claridad y honradez, al igual que lo hago con usted. Y debo decir que el tema lingüístico de las autotraducciones despierta bastante interés en los medios de comunicación.
Una curiosidad: en la versión inglesa de mi primera novela, *Goya's Glass*, figuran como originales dos libros, el checo y el catalán: *Grave cantabile* (Odeon, Prague), y *La dona dels cent somriures* (Proa, Barcelona). Además, tres institutos culturales en NY participaron en la promoción del libro: el Czech Center NY, el Ramon Llull y el Cervantes. Eso significa que –hasta un cierto punto– las tres culturas me han adoptado como suya, cosa que me llena de satisfacción.
Otra curiosidad: en checo evidentemente firmo mis libros con el Zgustova, o sea con el diacrítico en la última sílaba, que señala la largada de la vocal, en cambio en otros idiomas he decidido quitar el diacrítico porque, al pronunciarlo, la gente se esforzaba en acentuar mi apellido en la última sílaba y eso sonaba horrorosamente mal.

En 2004 se publicó la versión rusa de su primer libro Grave cantabile. *¿Es usted la autora de la traducción? ¿Se ha traducido de la versión checa o de la versión catalana? ¿Ha traducido o tiene usted la intención de traducir sus otras novelas también al ruso?*

De *Grave cantabile* solo se ha traducido al ruso *Razve zhizn podozhdyot?,* o sea la tercera narración del tríptico, la que habla de Nina Berberova. Lo ha traducido la reputada traductora del checo al ruso Olga Lukova (vive en Frankfurt), aunque el editor ruso optó por no poner ese dato.

Tres de sus libros han sido traducidos del catalán al inglés por Matthew Tree. ¿Ha participado en el proceso de traducción? ¿Cómo se decidió el texto de origen para la traducción al inglés? ¿Tiene alguna preferencia sobre qué versión debe ser la traducida a otros idiomas?

He participado en el proceso de la traducción, sí: leí atentamente la traducción de Matthew y modifiqué o cambié bastantes cosas. No me importa de qué idioma se traduce al inglés porque todos son versiones mías y por lo tanto originales. Sin embargo, me gustaría, si fuera posible, que mi próxima novela se tradujera del checo. He encontrado un buen traductor en NY y mi editora quisiera probarlo, si resulta factible desde el punto de vista del presupuesto de la editorial.

¿Es esto debido al tema de la novela o un deseo más general?

Se trata de la traducción al inglés de mi novela *La hija de Stalin*.[1] Actualmente estoy trabajando en la última versión de esta novela. Mi editora americana está considerando la idea de traducirla del checo al inglés, siguiendo mi propuesta. En New York he conocido a un buen traductor del checo, Alex Zucker, y me gustaría que fuera él quien tradujera esta novela al inglés, para ver qué resultado me da. Y para tener una novela traducida del inglés directamente del checo.

Usted ha vivido tanto tiempo en los Estados Unidos, que podría haber imaginado que ha autotraducido sus libros al inglés también.

Desgraciadamente no puedo traducir mis textos al inglés porque mi inglés escrito nunca ha llegado a ser impecable. En una época no me importaba, pero ahora me sabe mal.

1 La novela fue publicada en español en 2016 con el título *Las rosas de Stalin*.

Antes de autotraducir tradujo usted a muchos escritores checos y rusos. ¿En qué medida la autotraducción es diferente de la traducción? ¿Cree usted que su experiencia como traductora es útil para sus autotraducciones? ¿Qué es para usted lo más difícil a la hora de traducir sus propios libros?

El hecho que haya traducido a muchos autores checos y rusos me ha ayudado muchísimo en la autotraducción. Sin haber tenido esta experiencia seguramente no me hubiera introducido en algo tan arduo. Por un lado, es más fácil la autotraducción, porque me siento libre a la hora de poder modificar lo que desee, pero por otro es más difícil porque a uno le da mucha pereza introducirse otra vez en su propio texto en otro idioma. Hay que imponerse una disciplina y traducir como si el texto fuera ajeno, aunque eso no es del todo posible porque uno no para de modificarlo.

Muchas gracias, Monika Zgustova por compartir estos conocimientos sobre el proceso de autotraducción conmigo.

Obras citadas

Zgustova, M. (1997): *Los frutos amargos del jardín de las delicias. Vida y obra de Bohumil Hrabal*. Barcelona: Destino.
Zgustova, M. (2000): *Grave cantabile*. Praha: Odeon.
Zgustova, M. (2001): *La dona dels cent somriures*. Barcelona: Proa.
Zgustova, M. (2004): "Разве жизнь подождет?". *Побережье*, 13, 16-39. https://vtoraya-literatura.com/pdf/poberezhje_13_2004__ocr.pdf (Recuperado el 20/09/2026).
Zgustova, M. (2005a): *Tichá žena*. Prag: Odeon.
Zgustova, M. (2005b): *La dona silenciosa*. Barcelona: Quaderns Crema.
Zgustova, M. (2005c): *La mujer silenciosa*. Barcelona: Acantilado.
Zgustova, M. (2010): *Contes de la lluna absent*. Barcelona: Proa.
Zgustova, M. (2011): *Goya's Glass*. Translated by M.Tree. New York: Feminist Press
Zgustova, M. (2013a): *La nit de Valia*. Barcelona: Proa.
Zgustova, M. (2013b): *La noche de Valia*. Barcelona: Destino.
Zgustova, M. (2016): *Las rosas de Stalin*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Ricevuto: 30/12/2025 - Accettato: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16za6

VIVERE TRA LE CULTURE. UN'ANALISI SUL PLURILINGUISMO DELL'AUTOTRADUTTORE LUIGI DONATO VENTURA IN *PEPPINO IL LUSTRASCARPE*

Maria Rita D'Aviera*

L'articolo presenta un'analisi comparata delle tre versioni – italiana, francese e inglese – della novella *Peppino il lustrascarpe* di Luigi Donato Ventura. Lo studio indaga come tale pratica favorisca l'espressione dello spaesamento linguistico e culturale proprio dell'esperienza migratoria, dando voce a quella dimensione "nel mezzo" tra lingue, culture e identità nella quale si ridefinisce la figura dell'autore migrante. La prima parte del contributo inquadra l'autotraduzione nell'ambito dei Translation Studies e dei Cultural Studies, evidenziandone il carattere interdisciplinare e la capacità di creare uno spazio ibrido in cui autore e traduttore coincidono. La seconda parte ricostruisce il contesto storico e biografico di Ventura, emigrato negli Stati Uniti nel 1867 e considerato un precursore della letteratura italoamericana, per poi concentrarsi sull'analisi testuale delle tre redazioni di *Peppino*. Il confronto mostra come Ventura eserciti un'ampia libertà autoriale, intervenendo sul testo con omissioni, aggiunte e modifiche sintattiche, stilistiche e morfologiche, nonché adattandolo a pubblici differenti per lingua, formazione e orientamento culturale. Le tre versioni non costituiscono pertanto semplici trasposizioni di un unico originale, ma testi caratterizzati da strategie espressive parzialmente autonome. Particolare attenzione è riservata alla rappresentazione degli immigrati italiani nei quartieri popolari di New York e alla figura di Peppino, giovane lustrascarpe la cui onestà permette a Ventura di contrastare gli stereotipi negativi associati alla comunità italiana in America. L'analisi delle scelte linguistiche, delle descrizioni e degli elementi culturalmente marcati mette inoltre in luce la natura translingue dell'opera. Il trilinguismo di Ventura riflette così tanto una frammentazione psicologica quanto un consapevole atto di resilienza: l'italiano rappresenta la lingua della memoria, della terra natia e degli emigrati; l'inglese diviene lo strumento necessario alla sopravvivenza e all'integrazione nella società americana; il francese, infine, rimanda al prestigio culturale.

Parole chiave: autotraduzione; Ventura, Luigi Donato; *Peppino il lustrascarpe*; letteratura migrante; italoamericana

Living between cultures. An analysis of the multilingualism of the self-translator Luigi Donato Ventura in Peppino il lustrascarpe
The paper offers a comparative analysis of the Italian, French, and English versions of Luigi Donato Ventura's novella *Peppino il lustrascarpe*. The study investigates how this practice enables writers to articulate the linguistic and cultural disorientation inherent in migration, giving voice to the "in-between" dimension between languages, cultures, and identities in which

* Ricercatrice indipendente.

the migrant author's identity is redefined. The first part of the article situates self-translation within Translation Studies and Cultural Studies, emphasizing its interdisciplinary nature and its ability to create a hybrid space in which author and translator coincide. The second part reconstructs the historical and biographical context of Ventura, who emigrated to the United States in 1867 and is considered a precursor of Italian American literature, before focusing on a textual comparison of the three versions of *Peppino*. The analysis shows that Ventura exercises considerable authorial freedom, introducing omissions, additions, and syntactic, stylistic, and morphological changes, while adapting each text to audiences with different linguistic, educational, and cultural backgrounds. The three versions should therefore not be regarded simply as translations of a single original, but as texts characterized by partly autonomous expressive strategies. Particular attention is devoted to the representation of Italian immigrants in New York's working-class neighborhoods and to Peppino himself, a young shoeshine boy whose honesty allows Ventura to challenge the negative stereotypes associated with the Italian community in America. The comparison of linguistic choices, descriptions, and culturally marked elements further reveals the translingual nature of Ventura's writing. His trilingualism thus reflects both psychological fragmentation and a conscious act of resilience: Italian represents the language of memory, the homeland, and the immigrant community; English becomes the language necessary for survival and integration into American society; and French is associated with cultural prestige.

Keywords: self-translation; Ventura, Luigi Donato; *Peppino il lustrascarpe*; letteratura migrante; Italian American

Il rapporto con una nuova lingua è spesso descritto come un'esperienza viscerale, così come Jhumpa Lahiri definisce il suo rapporto con l'italiano come un «colpo di fulmine» in *In altre parole* (2015). Un rapporto simile a un innamoramento, fatto di attrazione e distanza al tempo stesso. Questa tensione linguistica, comune a molti autori bilingui contemporanei, scaturisce dalla necessità di esprimere il sé in una terra straniera attraverso un idioma che appare, al contempo, ostile e fraterno. Annoverato tra gli autori italiani emigrati in America nel XIX secolo, Luigi Donato Ventura (1845-1912) con la sua opera trilingue *Peppino il lustrascarpe* si pone al centro di questo studio, poiché esempio di tale spaesamento linguistico. L'autore, partito da Bari nel 1867 e giunto a New York, è considerato il precursore della letteratura italoamericana (Lentricchia 1975) e testimone della grande migrazione, che vide coinvolti milioni di italiani alla fine dell'Ottocento. La testimonianza letteraria di Ventura è stata trasmessa attraverso l'autotraduzione della sua novella in francese (1885) e in inglese (1886), mentre l'originale testo italiano del 1898, rimasto a lungo inedito, è stato riscoperto da Martino Marazzi solo nel 2007. Attraverso l'analisi comparata di questi testi, emerge come l'autotraduzione possa essere considerata la forma di espressione prediletta per un autore plurilingue e migrante, al fine di esprimere la sua molteplice natura linguistica e il suo conseguente *displacement*. Per fare ciò, è doveroso inquadrare l'importanza della pratica autotraduttiva negli studi

interculturali relativi ai primi anni del XX secolo[1], per capire quanto sia stata essenziale nel dar voce a una nuova società multiculturale e in continuo cambiamento[2].

Che cos'è l'autotraduzione?

Considerata a lungo come fenomeno marginale all'interno dei *Translation Studies*, l'autotraduzione ha iniziato ad acquisire una propria autonomia soltanto negli anni Settanta, pur continuando a presentare un carattere sporadico e monografico. È solo a partire dagli anni Novanta che l'autotraduzione viene considerata un vero e proprio campo d'indagine traduttologica, di pari passo con lo sviluppo dei *Cultural Studies*. Ciò che desta interesse sono i confini delineati dalle precedenti teorie sulla traduzione letteraria, che vengono annullati per fare spazio a una «binary conceptualization of translation, inviting hybrid categories, such as, auctorial translation and *texte croisé*, or hybrid text» come spiegato da Aurelia Klimkiewicz (2013: 190). Ciò che emerge è quindi un nuovo modello che converge nella figura dell'autore, al tempo stesso traduttore. Jan Walsh Hokenson e Marcella Munson nel loro lavoro del 2007, *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-translation*, discutono invece dell'autotraduzione inserendola in un contesto bilingue: «the bilingual text is a self-translation, authored by a writer who can compose in different languages and who translates his or her texts from one language into another» (Hokenson & Munson 2007: 1). Qui Hokenson pone l'attenzione sull'autotraduzione come un testo bilingue, prodotto da uno scrittore che sa muoversi tra due lingue diverse. Più che un testo bilingue, l'autotraduzione è certamente un nuovo spazio intermedio, un certo *in-between*, in cui si rifugia l'identità dell'autore. Come afferma Biagio D'Angelo,

> L'autotraduzione è certamente un'esperienza di decentramento che il testo prodotto si pone non tanto come punto di arrivo di una riflessione poetica, ma nell'oscillazione tra la propria e la cultura "altra" alla quale lo scrivente partecipa. In questo spazio intermedio, un certo *in-between* della mente e delle operazioni cognitive legate alla coscienza poetica, risiede al-

1 Come afferma Loredana Polezzi: «Linking translation with migration has become a recurrent trope in critical writing […]. The connection between the two notions has been drawn by translation studies scholars but also, and increasingly, by specialists in anthropology, sociology, philosophy or literary theory» (Polezzi 2012: 345).

2 «Voice and location are strategic elements in determining what role translation plays in the lives of migrants, as well as ascertaining what figurations of translation and of migration emerge from that encounter» (Polezzi 2012: 346).

> lora il vero risultato del processo autotraduttorio, sempre insufficiente, come qualsiasi altra traduzione da una lingua originale alla lingua di arrivo del traduttore (D'Angelo 2011: 117).

In sostanza, l'autotraduzione implica la presenza di almeno due lingue (come la classica traduzione allografa) e un processo di riscrittura del testo originale, in cui la figura dell'autore coincide con quella del traduttore, e si pone al centro di uno spaesamento geografico, linguistico e culturale. Si sovvertono così le regole della traduzione classica, che vedevano nello scrittore e nel traduttore due figure ben distinte. È dalla nascita della nuova lingua-cultura generata dall'incontro dell'auto(re)-traduttore che si può parlare di una nuova identità ibrida. Ogni studioso che si è espresso circa l'autotraduzione si è focalizzato su un aspetto diverso di questa pratica: dal testo al pubblico, dal processo traduttivo al ruolo dell'autore/traduttore, ma comunque tutti hanno contribuito a dare risonanza all'autotraduzione all'interno dei *Translation Studies*. Per questo è importante evidenziare come questo genere di studi abbracci anche altre discipline quali la sociologia, la storia, la psicologia, la filologia, la linguistica, l'antropologia, la sociolinguistica e la neurolinguistica. Al di là di queste considerazioni, per comprendere appieno la pratica autotraduttiva e la sua rilevanza, è opportuno chiedersi: cosa spinge un autore ad autotradursi? Esistono motivazioni sia sociali che personali, evidenziate da Antonio Bueno García (2003): dalla decisione politica al desiderio di affermare la propria identità o lingua d'origine, fino alla volontà di inserirsi in un circuito culturale più ampio (necessità sentita soprattutto dagli scrittori in lingue minoritarie, per far sì che la propria voce venga ascoltata). L'autotraduzione si pone come strumento di espressione perfetto per autori migranti. Attraverso le loro opere, questi autori ci testimoniano quanto possa essere difficile l'allontanamento linguistico. Migrare, infatti, non vuol dire solo spostarsi a livello spaziale ma anche a livello linguistico. Come ribadisce Hajdari: «Tu non migri da un paese all'altro, ma da una lingua all'altra, da una memoria all'altra, da una cultura all'altra. Ormai sei in un Viaggio perenne» (citato da Gjurčinova 2018: 108). In questo viaggio, in cui ci si perde e ci si ritrova, si guarda indietro al passato del paese d'origine o si guarda avanti, al futuro che riserva la nuova nazione. È tra le braccia di questa nuova promessa che si abbandona il migrante. La nuova cultura, e con essa la nuova lingua, divengono per il viaggiatore errante un'ancora a cui aggrapparsi, che lo salva dal gelo dell'estraneità. L'espressione di questa nuova identità, figlia dell'erranza migratoria, si esprime perfettamente non solo nei testi transculturali di Ventura, ma in particolar modo tramite la traduzione e l'autotraduzione. Grazie al movimento *trans*itorio della traduzione (non a caso "*trans*lation"), si crea questo passaggio simbolico da una lingua-cultura all'altra. In aggiunta, l'autotraduzione aiuta lo

scrittore a esprimersi, superando sia la lingua d'origine che quella d'arrivo[3]. Egli riesce a creare un nuovo linguaggio che possa accogliere il mondo multiplo che lo circonda, sempre meno nazionalmente radicato ma sempre più vòlto a una internazionalizzazione della cultura. È proprio dall'autotraduzione che emerge la voce di Luigi Donato Ventura, in quanto scrittore migrante.

Analisi comparata delle autotraduzioni

Entrando nella seconda parte di questo studio e dopo aver ripercorso l'importanza dell'autotraduzione negli studi letterari, culturali e di traduzione, è importante inquadrare storicamente l'opera di Ventura per poter comprendere al meglio le sue scelte traduttive.

Considerato parte degli *Italian American Studies*, Ventura, come molti altri scrittori, è stato un testimone essenziale nel ricostruire la diaspora italiana all'inizio del XX secolo. Nel 2007, l'opera di Martino Marazzi, *Peppino il lustrascarpe*, ha suggerito un rinnovato interesse per lo scrittore italo-americano. Marazzi scrisse di aver trovato, nella biblioteca pubblica di San Francisco, il romanzo breve originale di *Peppino*, scritto in italiano[4]. Questo evento ha segnato una svolta nella datazione delle precedenti pubblicazioni di Ventura, dato che molti studiosi si chiedevano se esistesse un'opera precedente alle due versioni già pubblicate del romanzo: il testo francese del 1885, pubblicato nei *Contes Choisis* di Jenkins, e quello inglese, venuto alla luce l'anno successivo in *Misfits and Remnants*, scritto insieme a Shevitch.

L'importanza della formalizzazione di un'opera originale scritta in italiano (nel 1882 ma pubblicata solo nel 1898) non solo ha chiarito molti dubbi circa questo «strange case»[5], ma ha anche approfondito le analisi riguardanti l'autore, la sua vita e le sue opere letterarie. Una volta giunto nella città di New York nel 1867, Ventura iniziò una vasta produzione in inglese, grazie al suo lavoro come redattore in alcune testate giornalistiche italiane[6]. Dal 1882 iniziò la sua carrie-

3 Come spiega Polezzi: «The language practices of migration inscribe translation within the space of the receiving community as much as in the lives of migrants themselves. And the work of translation comes to inhabit both public and private spaces» (2012: 348).

4 «Il ritrovamento, nella biblioteca di San Francisco, dell'originale versione italiana di quello che da tempo gli studiosi considerano uno dei testi fondativi della letteratura prodotta dagli italiani negli Stati Uniti invita ad alcune considerazioni di varia natura» (Marazzi 2007: 29).

5 Per riprendere l'espressione utilizzata da Mario Maffi come titolo del suo saggio pubblicato nel 1998.

6 «Intorno al 1880 lavora come redattore agli inizi di quello che diventerà il quotidiano italiano

ra di insegnante di italiano e francese nel Massachusetts, passando anche per Maine, Vermont e Pennsylvania (cf. Marazzi). I documenti rintracciano la sua presenza fino a San Francisco (CA), polo d'attrazione per molti italiani emigrati, nel 1898. Fu probabilmente in questi anni che venne prodotta la versione italiana di *Peppino*. Nella città californiana collaborò con alcune testate locali come l'*Overland Monthly*, da cui nacque la collaborazione per la sua novella natalizia *Christmas in Two Lands*, poi autotradotta nel 1901 in *Coeur de Noël*. Ventura rappresentava un caso a sé nel panorama italo-americano, essendo in grado di padroneggiare tre lingue, ognuna con un ruolo ben specifico. Ad esempio, l'italiano rappresentava la lingua della sua terra natia, che lasciò per cercare fortuna in America (come molti altri compatrioti durante la Grande Migrazione). L'inglese era la lingua del paese ospitante, mentre il francese, che Ventura insegnava, era considerata una lingua prestigiosa. Ventura rappresenta, attraverso il suo "trilinguismo", la riproduzione dell'identità instabile di un intero popolo. È quindi possibile affermare che dietro la scelta di una lingua ci sia il preciso intento dell'autore di indirizzare il suo romanzo a un pubblico di lettori diversi non solo quanto a competenza linguistica, ma anche a inclinazioni politico-ideologiche: se il pubblico inglese è un pubblico di "mercato" numericamente più rilevante, gli altri due rimangono relegati in ambiti didattici (si ricordi che Ventura era insegnante di italiano e francese nei *colleges*). La stessa storia passa quindi tra tre idiomi diversi, ma anche con tre atteggiamenti leggermente variati, a seconda del pubblico di arrivo[7].

La trama raccontata da Ventura è lineare ed essenziale, proprio come i suoi protagonisti. La vicenda è filtrata dallo sguardo del Signor Fortuna, alter ego dell'autore, giunto a New York per intraprendere la carriera giornalistica. In veste di onesto cronista, egli cattura l'attenzione dei lettori americani scrivendo in inglese, mentre offre al pubblico italiano uno spaccato autentico sulla vita dei connazionali emigrati. Il fulcro del racconto è l'incontro con Peppino, un giovane lustrascarpe la cui semplicità e benevolenza colpiscono profondamente il narratore. Anche il ragazzo, come molti, ha raggiunto l'America con i fratelli per sostenere la famiglia rimasta in Italia. Il loro legame affronta un momento critico quando Peppino scompare con il denaro dell'amico: il ritrovamento

di riferimento negli Stati Uniti, il *Progresso Italo-Americano*» (Marazzi: 31).

7 Un'opinione simile è stata condivisa da Francesco Caruana: «considering the different versions as mere translations of a supposed original one is not at all correct, because each version has some peculiarities that do not appear in the others. So, it can be said that the three Peppinos are, in a certain sense, three different works of fiction, which share the same plot but contain different elements, leading us to the conclusion that they were conceived for different audiences» (Caruana 2014: 37).

finale della somma, custodita con cura, non solo suggella l'amicizia ma scardina definitivamente lo stereotipo dell'immigrato disonesto.

Vengono di seguito riportate le righe di apertura, prese dalle novelle autotradotte di *Peppino*: il testo italiano (1898), il testo francese (1885) e il testo inglese (1886). Sebbene il testo italiano sia stato pubblicato successivamente agli altri, ho scelto di porlo in apertura per metterne in risalto la redazione originale.

Italiano	Se mai vi recaste a New York e che, in una bella giornata di Maggio, vi venisse il desiderio di fare una gita verso la Posta, un po' per affari, un po' per svago, seguite il mio consiglio, – non prendete il "tram" che mena per Union Square a Barclay St.: restereste soffocato fra due matrone, o asfissiato fra due negri; seguite il mio consiglio, ripeto, accendete un buon sigaro, e andatevene placidamente a piedi per il marciapiede di dritta. (Marazzi: 9)
Francese	Si jamais vous allez à New-York, et que par une belle journée de mai vous entrepreniez un petit voyage, moitié affaires, moitié plaisir, dans la direction du bureau de poste, suivez mon conseil, ne prenez pas le tramway qui va per Union Square à la rue Barclay, vous étoufferiez entre deux matrones, ou vous seriez asphyxié entre deux nègres; suivez mon conseil, vous dis-je, allumez un bon cigare, et allez-vous[-]en tranquillement à pied par le trottoir de droite. (Marazzi: 49)
Inglese	If you should ever go to New York, and on some fine day in month of May should saunter, half on business, half for pleasure, in the direction of the Post-Office, take my advice, – do not get into the horse-car which goes through Union Square to Barclay Street, for you will surely be crushed to suffocation in the mass of stout women who seem to frequent those vehicles. Neither should you take an omnibus, – that relic barbarism, that unblushing exhibitor of pretty ankles; but take my advice, I repeat, light a good cigar, and quietly pursue your way on foot, following the right-hand sidewalk. (Marazzi: 49)

L'incipit di *Peppino* si distingue per l'originalità con cui si rivolge direttamente al lettore. Il narratore, che interviene in prima persona con un cortese «voi» (mantenuto come «vous» e «you» nelle altre versioni), dimostra una profonda confidenza con la topografia di New York, benché questa non sia la città natale dell'autore. Il Signor Fortuna elargisce consigli e indicazioni quasi fosse una guida turistica o un residente di lunga data. Grazie a questo atteggiamento camaleontico riuscirà a convincere il pubblico americano delle buone intenzioni degli immigrati italiani. Sotto il profilo linguistico, è interessante notare come nelle versioni italiana e francese compaiano riferimenti espliciti a uomini afroamericani tramite i termini «negri» e «nègres», termini che risultano invece assenti nel testo inglese. Inoltre, nella versione inglese Ventura aggiunge dei commenti («Neither should you take an omnibus, – that relic barbarism, that

unblushing exhibitor of pretty ankles»), uscendo dal canonico ruolo di traduttore ma appellandosi alla sua autorevolezza di scrittore. In un altro estratto, l'autore fa riferimento al lavoro di lustrascarpe svolto da molti ragazzi poveri italiani in quel periodo:

Italiano	Conoscete Peppino? No. Ebbene, son io che ve lo farò conoscere; vi conduco all'angolo di Prince St. dirimpetto al "Metropolitan". Proprio sul canto se ne sta un monello sui dodici anni, dal colorito scuro, abbronzato dal sole, l'occhio nero, la testa coperta di capelli abbondanti, ricciuti, il naso volto all'insù, e un certo non so che in tutta la sua persona che stranamente contrasta con la scatola da lustrascarpe, che gli pende da una correggia sulle spalle. Peppino non è sudicio: indossa una giacca "bleu" scuro, dal goletto basso, un paio di calzoni non lunghi ma decenti, e, cosa rarissima per un frequentatore di Crosby St., i suoi piedi sono calzati di pantofole di cuoio giallo. (Marazzi: 10)
Francese	Connaissez-vous Peppino? Non. Eh bien, je vais vous le faire connaître: je vous mène au coin de Prince street à l'angle opposé au "Metropolitan". Juste au coin stationne un gamin d'environ douze ans, au teint brun, hâlé par le soleil, l'œil noir, la tête couverte de cheveux frisés et abondants, le nez retroussé, et un je ne sais qui contraste drôlement avec la boîte à cirer, qu'à l'aide d'une courroie il porte en bandoulière. Peppino n'est pas sale: il porte une vareuse bleu marin à col court, mais propre, et, chose rare pour un habitant de la rue Crosby, ses pieds sont chaussés de pantoufles de cuir jaune. (Marazzi: 50-51)
Inglese	Do you know Peppino? No? Then I will introduce you to him. Come with me to the corner of Prince Street, opposite to the Metropolitan Hotel. On that corner stands a boy about twelve years old, with a brown skin made yet browner by the sun, a head covered with thick, curly hair, a pug-nose, and a *je ne sais quoi* in his appearance which makes him look very droll as he stands there, with his blacking-box strapped across his chest. Peppino is not dirty. He wears a blue jacket with a sailor-collar, trousers rather short, indeed, but clean, and on his feet are slippers of yellow leather. (Marazzi: 50-51)

Ancora una volta, Fortuna si rivolge direttamente al lettore con una domanda: «Conoscete Peppino?» / «Connaissez-vous Peppino?» / «Do you know Peppino?». Nei testi, la risposta è negativa, ma viene espressa in modi diversi. Se l'italiano e il francese offrono un secco «No.» / «Non.», in inglese il punto interrogativo implica quasi stupore o incertezza: «No?». In ogni caso, è lo scrittore stesso a presentare la figura del lustrascarpe. Egli è perfettamente collocato nella città di New York, all'angolo di Prince Street. Ventura descrive l'aspetto fisico di un giovane ragazzo italiano, dal quale il lettore può intuire la sua povertà. Inoltre, quel "je ne sais quoi", che scompare nella versione italiana, viene

mantenuto anche nella versione inglese per dare un tocco più elegante alla narrazione. Ventura fa appello alla libertà autoriale, più che alla fedeltà traduttiva, apportando due omissioni: nel testo francese non viene riportata la descrizione dei pantaloni; in quella inglese, si omette la provenienza del garzone da Crosby Street. Il passaggio seguente si sofferma proprio sulla descrizione di questo quartiere di New York, abitato principalmente da immigrati:

Italiano	Dopo aver salito i quattro mal fermi gradini per cui si giunge alla porta del caseggiato, sentii come se proprio mi trovassi nel centro dell'Italia meridionale. Seduti sul lastrico, monelli di due anni, sudici e quasi nudi, strillavano a più non posso, altri marmocchi ruzzolavano in pozze d'acqua, donne accovacciate a mo' di cagne si pettinavano a vicenda i neri capelli che incorniciavano i volti olivastri. Altre donne giovani, dai tipi caratteristici indossavano sottane dai vividi colori, ma sgualcite, sormontate da corpetti di color rosso e nero, alla moda abbruzzese: collane d'oro dalle croci pendenti scendevan loro sul petto, e gli orecchini lunghi, larghi, gli "scioccagli" venivan giù fin sulle spalle: vecchie comari pescavano un po' di tutto dalle paniere, mentre i loro uomini, distesi lungo la scalinata si lasciavano andare al "dolce far niente", fumando mozziconi di sigari, e sorbendo una miscela che pretendeva esser birra. Non appena giungemmo le donne raccolsero i figliuoli, gli uomini fecero largo e tutti all'unisono si misero a gridare. È u signore che vene. (Marazzi: 17)
Francese	Après avoir franchi les quatre marches peu fermes de l'escalier par lequel on arrive à la porte de la maison, je me trouvais en pleine Italie Méridionale. – Assis par terre, des gamins de deux ans, sales et mal couverts, criaient à fendre l'air, d'autres se roulaient dans des flaques d'eau: des femmes assises par terre se peignaient les unes les autres leurs longs cheveux noirs encadrant des visages de couleur olive. D'autres femmes jeunes, avec types caractéristiques, portaient des jupes voyantes et défraîchies, surmontées par des corsages rouge et noir, suivant la mode des pays des Abruzzes: des colliers en or, avec croix au milieu, entouraient leurs cous, et des boucles d'oreilles longues et larges que l'on appelle *scioccagli* leur descendaient jusque sur l'épaule; de vieilles femmes assortissaient des chiffons dans des paniers, tandis que les hommes assis le long des marches de l'escalier s'abandonnaient au *dolce far niente*, en fumant des bouts de cigares ramassés, et en buvant de mauvaise bière. Aussitôt que nous arrivâmes, les femmes ramassèrent les enfants de par terre; les hommes firent place, et tout ce monde s'écria d'une même voix: *È u signore che viene*. (Voici un Monsieur qui vient.) (Marazzi: 70)

Inglese	As we ascended the steps of the house, I found that I was really in the midst of Southern Italy. Sitting on the ground were little children, dirty and ill clothed; others rolled happily among the mud puddles. Olive-skinned women were combing each other's long black hair; others, of the true Abruzzi type, wore bright petticoats, somewhat ragged, and scarlet *bustini*, according to the custom of their country. They had gold necklaces with pendant crosses, and long earrings, called *scioccagi*, which almost touched their shoulders. Old women were pulling over rags in baskets, while the men disposed themselves in various attitudes, enjoying the *dolce far niente*, smoking bad cigars and drinking worse beer. When they saw us, the women hastily caught up their children from the ground, and the men made way for us, saying, – "*Ecco!* here comes the signore." (Marazzi: 70)

Questi estratti rappresentano l'ibridismo dell'incontro tra diverse lingue e culture. Fortuna racconta ciò che vede nei sobborghi di New York, dove vivono gli immigrati italiani. Da un punto di vista narrativo, la descrizione negativa, che emerge dal suo sguardo, colpisce molto. Predominano infatti lo sporco e la confusione, quasi come se donne e bambini fossero abbandonati a uno stato selvaggio, mentre gli uomini si abbandonano alla pigrizia. Ne fa una descrizione esterna, quasi non condividesse la loro stessa nazionalità, ma sembra piuttosto condividere il *point of view* di un pubblico americano. Linguisticamente parlando, i testi sono ricchi di elementi tipici della cultura del Sud Italia, soprattutto attraverso l'uso di termini legati alla sfera del vestiario. Il testo italiano raffigura donne che indossano «corpetti di color rosso e nero, alla moda abbruzzese», adornati con «orecchini lunghi, larghi, gli "scioccagli"». La traduzione francese segue il testo italiano: «des corsages rouge et noir, suivant la mode des pays des Abruzzes» e l'uso degli «scioccagli» per indicare i pendenti; mentre in inglese, il termine italiano «bustini» viene aggiunto per indicare i corsetti da donna. C'è da sottolineare che la versione italiana e francese siano speculari (a dimostrazione di come il testo francese sia stato tradotto partendo dall'italiano), mentre quella inglese risulti più scarna di dettagli nelle descrizioni degli ambienti e dei costumi. Il testo inglese risulta così più fluido rispetto all'ipotassi neolatina. La tipica espressione «dolce far niente» viene, tuttavia, riportata in tutte e tre le versioni. Come visto sopra, non è la prima volta che l'inglese presenta modifiche o aggiunte sostanziali. A riprova di ciò, l'ultima riga in dialetto, «È u signor che vene», è stata tradotta in inglese con «Ecco! here comes the signore».

Di seguito le righe conclusive del romanzo.

Italiano	Peppino va orgoglioso delle sue amicizie "aristocratiche" come le chiama lui, e dice che è a me ed al dottore che deve quello che è, mentre io, dal canto mio sento il dovere di congratularmi per aver fatta la conoscenza di Peppino, - raro modello d'onest'uomo nel mondo monello. Quando passerete, lettore mio, pel canto di Prince Street, recate i vostri soldi a Peppino: osservatelo bene e tacete. È modesto quel ragazzo e non ricorda nemmeno quello che io e voi non scorderemo mai. (Marazzi: 28)
Francese	Peppino est fier de ses amitiés aristocratiques et dit que c'est à moi qu'il doit la connaissance du brave docteur, tandis que c'est moi qui me félicite d'avoir rencontré Peppino, rare spécimen d'honnête homme dans le monde de la gaminerie. Quand vous passez, lecteur, par le coin de Prince street, portez aussi vos dix sous à Peppino. Mais mon petit ami est modeste: ne lui dites jamais ce que je vous ai conté. (Marazzi: 97)
Inglese	Peppino was very proud of his aristocratic friends, and always declared that it was to me that he owed everything. But, on the contrary, I considered that all the luck was on my side in having met that rare thing in this world, – a good and honest heart. And let me beg of you, my readers, – if, indeed, you are of the masculine gender, – never to go by the corner of Prince Street without stopping to have your boots blacked by Peppino. Peppino is modest, and I cannot give him greater pleasure than by putting my own obscure name in the shadow, as it were, of his great honesty. (Marazzi: 97)

La conclusione dell'opera è molto simile in tutte e tre le versioni, sebbene con alcune lievi modifiche apportate dall'autore. L'intento finale resta comune a tutti i testi, ovvero quello di ribaltare nel lettore gli stereotipi negativi sugli immigrati attraverso la figura pura e salvifica di Peppino. Nelle ultime righe, il narratore loda il lustrascarpe, ponendosi metaforicamente un gradino al di sotto di lui. Se finora Fortuna era sempre stato venerato da Peppino, è il narratore stesso a riconoscere quanto sia stato fortunato. Da questo finale emerge lo pseudonimo del suo nome. Questa informazione appare solo nelle righe finali del testo inglese, in cui il narratore dichiara: «I cannot give him greater pleasure than by putting my own obscure name in the shadow, as it were, of his great honesty» (Marazzi: 97).

Conclusioni

Al termine dell'analisi comparativa, è possibile riassumere alcuni aspetti fondamentali. Innanzitutto, l'intervento del narratore che si rivolge direttamente

al lettore è molto evidente. Ventura non rinuncia ai cambiamenti nemmeno dal punto di vista sintattico: se la lingua italiana e francese richiedono una struttura più ampia, quella inglese favorisce una maggiore sintesi. Palese è ovviamente la libertà autoriale che si prende Ventura nei confronti del suo testo, a cui apporta tagli o aggiunte a proprio piacimento, e senza dover dar conto alla volontà altrui come traduttore, essendo egli stesso l'incarnazione di autore e traduttore medesimo.

Linguisticamente parlando, è possibile confermare che Ventura è un autore multilingue e multiculturale che ha prodotto nuovi testi translingui. Le sue autotraduzioni incarnano la transizione tra il Vecchio e il Nuovo Mondo che ha affrontato in prima persona. L'autotraduzione è il perfetto spazio di incontro, in cui poter gestire le lingue di sua conoscenza e indirizzarle a pubblici diversi. Egli diventa il portavoce di un nuovo gruppo di persone emarginate, quello degli immigrati italiani in America, cercando di ribaltare i loro stereotipi negativi attraverso la lingua. Ogni idioma ricopre un ruolo ben definito: l'italiano è la lingua madre, in cui fa spazio anche al dialetto d'origine, ed espressione di tutti gli immigrati come Peppino; l'inglese si pone come lingua necessaria per sopravvivere nella nuova società ospitante; il francese, invece, rimane legato alla professione culturale dello scrittore, nonché all'italiano con cui condivide lo scopo didattico. Nei suoi personaggi emerge questo profondo distacco tra la lingua del ricordo e la lingua dell'azione, una frammentazione psicologica importante per capire il suo vissuto. L'autotraduzione, che supera anche il bilinguismo evolvendosi in trilinguismo, diviene un atto di resilienza consapevole e necessario per riflettere quel vivere incessantemente "nel mezzo", come accade a molti scrittori migranti.

Opere citate

Bueno García, A. (2003): Le concept d'autotraduction. In M. Ballard & A. El Kaladi (Eds.), *Traductologie, linguistique et traduction* (pp. 265-277). Arras: Artois Presses Université.

Caruana, F. (2014): One Simple Story, Many Mysteries, Doubts, and Contradictions: The Case of Luigi Donato Ventura's *Peppino*. *VIA: Voices in Italian Americana*, 25, 1, pp. 34-48.

D'Angelo, B. (2011): Confessioni di un italiano. Alcune osservazioni sull'autotraduzione. *Oltreoceano*, 11, pp. 113-120.

Gjurčinova, A. (2018): Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui. In G. Cartago & J. Ferrari (Eds.), *Momenti di storia dell'autotraduzione* (pp. 97-111). Milano: LED.

Hokenson, J.W. & Munson, M. (2007): *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, London & New York: Routledge.

Klimkiewicz, A. (2013): Self-translation as Broken Narrativity: Towards an Understanding of the Self's Multilingual Dialogue. In A. Cordingley (Ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in*

Hybrid Culture (pp. 189-201). London: Bloomsbury Academic.
Lahiri, J. (2015): *In altre parole*. Parma: Guanda.
Lentricchia, F. (1975): Luigi Ventura and the Origins of Italian-American Fiction. *Italian Americana*, 1, 2, pp. 188-195.
Maffi, M. (1998): The Strange Case of Luigi Donato Ventura's *Peppino*: Some Speculations on the Beginnings of Italian-American Fiction. In W. Sollors (Ed.), *Multilingual America: Transnationalism, Ethnicity, and the Languages of American Literature* (pp. 166-175). New York & London: New York University Press.
Marazzi, M. (Ed.) (2007): *Peppino il lustrascarpe. Edizione trilingue*. Milano: FrancoAngeli.
Polezzi, L. (2012): Translation and Migration. *Translation Studies*, 5, 3, pp. 345-356.

Reçu: 22/03/2026 – Accepté: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16zaa

FELICIA MIHALI: PORTRAIT D'UNE AUTOTRADUCTRICE INTRANQUILLE

Ileana Neli Eiben*

Cet article analyse la pratique de l'autotraduction chez Felicia Mihali, écrivaine roumaine qui écrit, traduit et publie ses propres œuvres en trois langues: roumain, français et anglais. Avant son départ de Roumanie, elle publie trois romans; après son installation au Québec en 2000, elle adopte d'abord le français comme langue d'écriture afin de s'intégrer dans le champ littéraire québécois, puis l'anglais pour élargir son horizon et s'adresser à un lectorat nord-américain plus vaste. Plus récemment, son retour au roumain par l'autotraduction marque une réappropriation de la langue maternelle et une reconquête identitaire. Le maniement des trois idiomes lui permet ainsi de construire une œuvre caméléonesque, dans laquelle chaque langue correspond à une étape de son parcours personnel et littéraire: le français devient langue de survie et de consécration, l'anglais langue de liberté et de renouvellement, tandis que le roumain représente le retour aux origines et à la mémoire de l'enfance. L'autotraduction apparaît tour à tour comme une stratégie de survie, une école d'écriture, un moyen de réinvention et de consécration littéraire, ainsi qu'un instrument permettant de renouer avec un public laissé derrière soi. L'étude ne porte pas directement sur les procédés textuels, mais s'appuie sur le paratexte, afin d'identifier les indices qui rendent visible ou, au contraire, occultent le processus autotraductif. À partir de la notion de «pacte autotraductif», l'analyse montre que Mihali attribue à ses œuvres des statuts différents selon les langues, les périodes et les enjeux éditoriaux. Les premières versions françaises issues de textes roumains tendent ainsi à effacer leur origine et à se présenter comme de nouveaux originaux, facilitant l'entrée de l'autrice dans un espace littéraire plus puissant. Les transferts ultérieurs entre l'anglais, le français et le roumain affichent en revanche différents degrés d'hybridité, oscillant entre traduction déclarée et réécriture autonome. Le retour au roumain rend finalement l'autotraduction plus explicitement visible et devient un moyen de renouer avec les origines sans effacer l'identité littéraire acquise au Canada.

Mots-clés: autotraduction; épitexte; hybridité; fidélité; créativité

Felicia Mihali: portrait of an "unquiet" self-translator
This article analyzes the practice of self-translation in the work of Felicia Mihali, a Romanian writer who writes, translates, and publishes her own works in three languages: Romanian, French, and English. Before leaving Romania, she published three novels; after settling in Quebec in 2000, she first adopted French as a language of writing in order to integrate into the Quebec literary field, and later English to broaden her literary horizons and reach a wider North American readership. More recently, her return to Romanian through self-translation has marked both a recovery of her mother tongue and an act of identity reconquest. Her command of three languages enables her to create a chameleonic body of work in which each language corresponds to a particular stage in her personal and literary trajectory: French becomes a language of survival

* Université de l'Ouest de Timişoara, Roumanie.

and literary recognition, English a language of freedom and renewal, while Romanian represents a return to her origins and childhood memories. Self-translation consequently appears by turns as a survival strategy, a school of writing, a means of literary reinvention and consecration, and a way of reconnecting with a readership left behind. Rather than focusing directly on textual translation procedures, the study examines the paratext to identify the signs that reveal or, conversely, conceal the self-translational process. Drawing on the notion of the "self-translation pact", the analysis demonstrates that Mihali assigns different statuses to her works according to language, period, and editorial circumstances. Her early French versions of Romanian texts tend to erase their origins and present themselves as new originals, thereby facilitating her entry into a more powerful literary space. Later transfers between English, French, and Romanian display varying degrees of hybridity, oscillating between explicitly acknowledged translation and autonomous rewriting. Her eventual return to Romanian makes self-translation more openly visible and becomes a means of reconnecting with her origins without erasing the literary identity she developed in Canada.

Keywords: self-translation; paratext; hybridity; fidelity; creativity

Introduction

Felicia Mihali n'est pas une écrivaine comme les autres. Sans aucune ambition de faire de cet énoncé un axiome, il est nécessaire pourtant de dire que celui-ci résulte tout naturellement des multiples activités qu'elle a menées avant et après son départ de Roumanie. En travaillant dans les années '90 pour le journal *Evenimentul zilei*, elle a l'occasion de découvrir la puissance des mots, ce qui facilitera sa transition vers la littérature. La pratique quotidienne de l'écriture lui impose une discipline et un rythme qu'elle transpose ensuite dans son œuvre, comparant l'activité de l'écrivain à l'effort soutenu d'un sportif:

> Les lecteurs sont chanceux de pouvoir rester loin des épuisants travaux de correction, de raturage, de réécriture. Faire un roman n'a rien de beau, sauf les premières idées, ce qui se passe dans l'imaginaire avant de commencer le long travail de le mettre sur papier. Après tant de livres, même la chaise sur laquelle je m'assois le matin me fait peur. Quant au talent de l'écrivain, peut-être devrais-je nuancer cette affirmation. Je crois au talent plus qu'avant, mais je continue aussi à croire que le talent ne suffit pas. Travailler la langue est un savoir-faire, une technique, un métier et, comme tout métier, il a besoin de pratique, de perfectionnement. Les mots sont des outils. Si on les laisse de côté trop longtemps, ils vont rouiller. Les idées aussi doivent être stimulées en permanence, sinon elles entrent en hibernation. L'imaginaire est une fonction du cerveau tout comme les autres: si on laisse sommeiller les centres nerveux qui produisent des idées, les sentiers qui y mènent vont s'enliser, et un jour il nous sera impossible de nous frayer un chemin à travers la broussaille. Un écrivain reste un athlète, il doit s'entraîner chaque jour (Ionescu 97).

Convaincue, à l'instar du laboureur de La Fontaine, que le travail est un trésor (La Fontaine, s.d.: 22), Felicia Mihali construit avec ténacité sa carrière dans le

monde des lettres, d'abord en roumain, ensuite en français et en anglais. Le maniement des trois langues stimulera non seulement son activité d'écriture, mais aussi ses projets de traduction et d'autotraduction. Pour cette étude, nous nous focalisons sur ses romans qui résultent de son activité d'autotraduction entendue comme la traduction d'un texte réalisée par l'auteur lui-même ainsi que le texte qui en résulte[1] (Grutman 2009: 257). Par conséquent, dans notre corpus nous n'incluons que les livres dont le paratexte témoigne qu'ils disposent d'au moins une autre version réalisée par l'autrice dans une langue différente de celle du texte initial. Nous y réunissons donc:

- *Țara brânzei* (Image, 1999; Vremea, 2023) et sa traduction en français *Le pays du fromage* (XYZ, 2002);
- *Eu, Luca și chinezul* (Image, 2000) avec sa version *Luc, le Chinois et moi* (XYZ, 2004);
- *Dina* (XYZ, 2008) avec son titre éponyme en roumain *Dina* (Vremea, 2021);
- *A Second Chance* (Linda Leith Publishing, 2014) traduit par l'autrice en français *Une deuxième chance pour Adam* (Hashtag, 2018) et en roumain *A doua șansă pentru Adam* (Vremea, 2021);
- *The Darling of Kandahar* (Linda Leith Publishing, 2012) et *La Bien-aimée de Kandahar* (Linda Leith Publishing, 2016);
- *Pineapple Kisses in Iqaluit* (Guernica Editions, 2021) avec ses variantes *Une nuit d'amour à Iqaluit* (Hashtag, 2021) et *O noapte de dragoste la Iqaluit* (Vremea, 2023);
- *La bigame* (Hashtag, 2022) avec *Bigama* (Vremea, 2022);
- *Le tarot de Cheffersville* (Hashtag, 2019) et sa version roumaine *Tarotul de Cheffersville* (Vremea, 2025).

Notre démarche ne s'intéressera pas au contenu de ces œuvres, mais plutôt à ce qui se situe à leur périphérie, à savoir le paratexte constitué du péritexte (titres, couvertures, pages de titre, etc.) et de l'épitexte (entretiens que Felicia Mihali a accordés à différentes occasions). L'explication qui se trouve à la base de ce choix est double. D'une part, les limites imposées par cet article ne nous permettent pas d'étendre notre analyse aux textes eux-mêmes qui, par leur richesse et la diversité des procédés de traduction, offriraient trop de matière à exploiter[2]. D'autre part, en admettant que le paratexte joue un rôle essentiel dans la lecture et dans

1 «The term "self-translation" can refer both to the act of translating one's own writings into another language and the result of such an undertaking.»

2 Nous nous permettons de renvoyer à un travail où est étudiée la dimension textuelle de l'autotraduction: Eiben (2017).

la réception du livre, nous porterons notre attention sur les indices explicites ou implicites de l'autotraduction présents dans les zones liminaires. Nous suivrons la voie ouverte par Alessandra Ferraro, qui parle à cet égard d'un «pacte autotraductif» (référence au célèbre «pacte autobiographique» de Philippe Lejeune) pour souligner l'importance des éléments paratextuels dans l'identification des marques propres à une autotraduction (Ferraro 123). Par conséquent, dans cette étude, par l'analyse tant du péritexte des livres de notre corpus que de l'épitexte, nous mettrons en lumière les stratégies dont Felicia Mihali use –de concert avec son éditeur, ou en assumant elle-même cette fonction pour certains de ses romans– pour occulter ou, au contraire, dévoiler l'existence d'un texte-source, antérieur, et nous montrerons que, selon la visée de l'écrivaine, le nouveau texte, investi de l'autorité auctoriale, se présentera soit comme une «traduction», soit comme un «nouvel original».

Cette perspective méthodologique dicte la structure même de notre article qui sera organisé en deux parties complémentaires. Dans un premier temps, nous retracerons l'itinéraire plurilingue de l'écrivaine en mettant en lumière le rôle des langues dans la construction de son identité littéraire et, dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à l'usage qu'elle fait de ces langues dans le processus d'autotraduction.

1. Felicia Mihali sur la route des langues

En 2000, Felicia Mihali décide de quitter la Roumanie et d'émigrer au Québec en s'établissant à Montréal. Dans son bagage d'exilée elle emporte, en plus de ses affaires personnelles, les livres qu'elle avait publiés à la maison d'édition roumaine Image à la veille de son départ: *Mica istorie* (1999), *Țara brînzei* (1999) et *Eu, Luca și chinezul* (2000). D'ailleurs, ces trois romans constituent aussi l'une des raisons pour lesquelles l'écrivaine avait décidé de s'auto-exiler. Non seulement la déception par rapport à la situation économique et politique du pays la pousse à «se sauver individuellement» (Felice 94), mais aussi la peur de tomber dans le maniérisme, sans plus évoluer (94). Par voie de conséquence, partir à la recherche de la diversité de l'expérience humaine et littéraire lui semble la meilleure solution pour échapper à «la commodité intellectuelle qui s'installe inévitablement dans l'esprit d'un auteur à succès» (Steiciuc 2013: 174). Elle voit dans l'Amérique du Nord un endroit favorable à son épanouissement:

> Parmi les quelques possibilités de partir que nous avions, je trouvais que l'Europe était assez fermée à nos égards. Les Roumains avaient acquis une mauvaise réputation à cause d'une immigration chaotique, tandis qu'au Canada n'arrivaient que les élites des pays. C'était le seul

> pays occidental qui nous offrait un exil confortable, basé en fait sur un système de sélection qui représente un véritable vol d'intelligence. J'ai choisi le Québec à cause du français, une langue que j'étudiais depuis mes dix ans (Felice 94).

Le départ lui apparaît alors comme une bonne occasion «de publier [s]es livres ailleurs, écrire dans une autre langue et sur d'autres sujets» (94). Son rêve s'accomplira dans «la belle province» peu de temps après son arrivée. Confrontée à une réalité difficile qui l'oblige à tout reprendre à zéro, l'écrivaine se réfugie dans l'univers fictionnel de ses œuvres et leur donne une nouvelle forme linguistique en français. Rappelons que par l'émigration elle avait non seulement interrompu une carrière littéraire prometteuse, si l'on se fie aux critiques favorables qu'avaient reçues ses romans au moment de leur parution, mais elle avait aussi perdu son outil de travail, à savoir la langue maternelle. En se traduisant en français, elle essaie donc de redonner sens à son existence dans un nouveau contexte de vie, l'autotraduction lui apparaissant comme une bouée de sauvetage, un «palliatif à la dépression, au manque de confiance qui caractérise chaque immigrant lorsqu'il se réveille dans un bâtiment où il ne comprend ni les sons ni les bruits» (Steiciuc 2007: 17). Tous ses efforts pour donner une nouvelle version de ses textes porteront fruit. Paraissent ainsi chez XYZ éditeur en 2002 et 2004 les romans *Le Pays du fromage* et *Luc, le Chinois et moi.* Désormais, puisqu'elle ne veut plus attendre dans «l'antichambre de la langue française» (Tsepeneag 12), Felicia Mihali écrit directement en français et publie chez le même éditeur: *La reine et le soldat* (2005), *Sweet, sweet China* (2007), *Dina* (2008), *Confession pour un ordinateur* (2009), L'enlèvement de Sabina (2011). Par toutes ces publications, elle devient de plus en plus visible dans le champ littéraire québécois et transforme l'exil en un parcours heureux:

> Les artistes en général ont peut-être cette opportunité de transformer les peines et les misères de l'immigration en quelque chose d'autre, mais cela ne vaut que pour une poignée d'individus. Changer de pays et de langue reste une expérience traumatisante pour n'importe qui, surtout pour ceux qui ont vécu la moitié de leur vie ailleurs. J'ai immigré à 33 ans, et pour le meilleur ou le pire, je suis le produit presque fini d'une autre culture. Ce qui advient par après s'ajoute à un certain fond culturel et idéologique très solide et, par conséquent, très résistant aux transformations. Il faut vraiment une grande volonté et ouverture d'esprit pour continuer à apprendre et à ne pas se bercer dans l'illusion que tout ce qu'on sait est incontestable. Moi aussi, je voudrais être autre, meilleure, mais je suis celle que je suis, et le mieux serait d'accepter qu'il y a aussi de bons côtés à mon éducation et à mon origine. Si l'on veut à tout prix se transformer, on risque de subir des métamorphoses monstrueuses, kafkaïennes. Dans mon cas, oui, l'exil a été un avantage et j'en ai tiré profit (Ionescu 98).

Ce témoignage d'une intégration réussie[3] n'éclaire guère la relation de l'autrice à la langue française, alors même que l'assimilation de celle-ci fut l'une des conditions clés de son insertion dans le champ littéraire québécois. Comment Felicia Mihali avait-elle réussi non seulement à s'approprier le français, mais à l'intérioriser jusqu'au point où celui-ci puisse faire concurrence à la langue maternelle, en devenant un instrument de création littéraire et de dialogue interculturel? Sur ce sujet elle s'explique comme suit: «Je pense que ce qui a accéléré mon intimité avec le français a été son utilisation quotidienne. Rien ne déclenche plus vite l'amour d'une langue que la relation intime et prolongée avec cette langue, dans un contexte de vie quotidienne, en passant par tous les registres émotionnels» (Steiciuc 2013: 175). Le contact presque ininterrompu avec le français, dû à la nature même de sa profession (elle est enseignante), lui offre un double avantage: l'immersion dans la langue et la découverte de ses différents registres grâce à ses jeunes élèves. Dans son esprit, le roumain et le français non seulement cohabitent, mais ils sont investis d'une telle intimité que le français en vient à être ressenti comme une langue maternelle, au même titre que celle de ses origines.

Outre-Atlantique, contrainte d'apprendre à «nager au large» (Ionescu 98), elle se lance dans une nouvelle aventure linguistique en adoptant l'anglais comme troisième langue d'écriture. Par la suite, le bilinguisme canadien devient pour elle une terre propice pour différentes pratiques d'écriture et de traduction: «Le Canada était le choix idéal pour publier en deux langues, le français et l'anglais, ce qui est assez unique. Le Québec a de plus un lien privilégié avec la France, grâce à son histoire, mais en même temps avec le monde anglophone à travers la traduction. Ce n'est peut-être pas un paradis, mais le Québec représente un modèle dans ce domaine» (Felice 94).

Les années suivantes, en adoptant l'anglais, elle publie *The Darling of Kandahar* (Linda Leith Publishing, 2012), un roman dont elle réalise elle-même une version en français parue en 2016 à la même maison d'édition sous le titre *La bien-aimée de Kandahar*. L'anglais devient par la suite sa nouvelle langue d'écriture et elle fait paraître *A Second Chance* chez Linda Leith Publishing en 2014. Ce roman sera aussi traduit en français par l'autrice sous le titre *Une deuxième chance pour Adam* et publié en 2018 aux Éditions Hashtag qu'elle fonde la même année. Comme on peut le lire sur internet, cette maison d'édition canadienne se propose de faire paraître des livres en français. Or, cet aspect n'est pas d'une moindre importance pour l'évolution ultérieure de Felicia Mihali qui

3 Voir à ce propos Eiben (2024). Dans cette étude nous avons présenté les diverses facettes de l'exil chez Felicia Mihali à travers l'analyse de trois de ses romans: *La reine et le soldat, Dina* et *La Bigame*.

ajoute ainsi une facette supplémentaire à son identité déjà multiple: le statut d'éditrice vient compléter celui d'enseignante, d'écrivaine et de traductrice. En 2021, respectivement aux Éditions Guernica et Hashtag paraissent les versions anglaise (*Pineapple Kisses in Iqaluit*) et française (*Une nuit d'amour à Iqaluit*), conçues et traduites par la même voix créatrice, assumant à la fois le rôle d'autrice et de traductrice.

La collaboration au niveau éditorial entre Hashtag et Vremea (une maison d'édition roumaine fondée en 1990 à Bucarest) pousse Felicia Mihali à changer encore une fois de trajectoire en dépit de l'intense et riche activité d'écriture et d'autotraduction qu'elle avait menée, pendant un laps de temps, sur deux fronts (anglais et français). À partir de 2022, elle retourne au roumain en traduisant des livres publiés en français ou qu'elle avait traduits en français depuis l'anglais. Rappelons le fait que les deux idiomes (le français et le roumain) étaient investis de la même valeur (maternelle) dans l'imaginaire de l'écrivaine (v. supra). Ce retour marque non seulement une démarche linguistique, mais aussi une reconquête identitaire, où la traduction devient un pont entre les univers culturels auxquels elle appartient par ses origines et son évolution. Elle transpose ainsi dans sa langue maternelle *Dina*, qui ne change pas de titre et paraît chez Vremea en 2021. Après vingt ans d'absence, Felicia Mihali refait son entrée sur la scène littéraire roumaine avec une présence renouvelée, marquée par la maturité acquise grâce à son activité d'écriture, de traduction et d'édition. Dans la présentation du livre sur le site de la maison d'édition[4], on retrace à cette occasion son parcours en mettant en évidence la singularité d'une œuvre littéraire plurilingue: «Écrivaine, traductrice et éditrice, Felicia Mihali vit actuellement au Canada, où elle s'est installée en 2000. Après trois livres écrits en roumain, dont *Țara brânzei*, Felicia a publié neuf romans en français et trois en anglais dans des maisons d'édition prestigieuses. Aujourd'hui, elle écrit dans trois langues, traduit et dirige la maison d'édition Hashtag à Montréal»[5].

Portée par cet élan, en traduisant toujours à partir de la version française –privilégiée par rapport à celle en anglais et considérée souvent comme étant l'«original»– elle réaffirme la centralité de cette langue dans son parcours, tout en ouvrant la voie à une réappropriation du roumain. Elle ajoute de la sorte une troisième couche au palimpseste littéraire composé jusqu'alors d'une variante

4 https://edituravremea.ro/en/colectii1/hashtag/dina.

5 «Scriitoare, traducătoare și editoare, Felicia Mihali trăiește în prezent în Canada, unde s-a stabilit în anul 2000. După trei cărți scrise în limba română, printre care *Țara brânzei*, Felicia a publicat nouă romane în franceză și trei în engleză la edituri de prestigiu. În prezent, ea scrie în trei limbi, traduce și conduce editura Hashtag din Montréal.» (Notre traduction. Sauf mention particulière, toutes les traductions présentes dans cet article sont de nous.)

en anglais et d'une autre en français. *Une nuit d'amour à Iqaluit* (avec le volet *Pineapple Kisses in Iqaluit)* devient en roumain *O noapte de dragoste la Iqaluit* (Vremea, 2023) tandis qu'*Une deuxième chance pour Adam* (résultat d'un travail de réécriture de *A Second Chance*) paraît sous le titre roumain *A doua șansă pentru Adam* (Vremea, 2021).

L'activité de transfert vers le roumain des romans écrits en français se poursuit en illustrant la volonté de Felicia Mihali de tisser des passerelles entre deux continents et trois univers linguistiques. Dans cet élan, *La Bigame* (Hashtag, 2022) et *Bigama* (Vremea, 2022) paraissent la même année au Canada et en Roumanie. Cette dynamique se prolonge avec la publication de la version roumaine *Tarotul de Cheffersville* (Vremea, 2025) du roman *Le tarot de Cheffersville* (Hashtag, 2019), confirmant ainsi la cohérence d'un processus de rapatriement très ambitieux qui incorporera aussi un projet de réédition des romans publiés en roumain avant son auto-exil. Par la suite, en 2023 réapparaît *Țara brânzei* (Vremea) sous une forme revue et corrigée par l'autrice. C'est une autre stratégie qui, en plus de l'autotraduction, lui permet d'inscrire son œuvre dans une continuité reliant passé et présent, Canada et Roumanie, français, anglais et roumain, et de créer une architecture littéraire complexe où chaque version enrichit l'autre et la prolonge au-delà des frontières territoriales et linguistiques.

En reprenant les propos de Rainier Grutman (2015b: 7), on peut affirmer que, même si Felicia Mihali ne se considère pas polyglotte car, à ses yeux, c'est l'exil qui a façonné son identité plurilingue et non pas «une grande passion pour l'apprentissage des langues étrangères» (Burcea s.p.), elle reste pourtant une écrivaine trilingue, non pas au sens d'une maîtrise parfaite et équilibrée des trois idiomes, mais dans une acception opératoire, celle d'une autrice qui écrit, traduit et publie dans trois langues. Celles-ci sont non seulement des instruments de communication et d'enseignement, mais aussi des occasions d'évolution et de diversification de sorte que les chemins qu'elle a empruntés ont fait d'elle «une écrivaine avec plusieurs maisons, capable de voyager, à [s]on plus grand bonheur, entre trois langues et trois cultures» (Burcea s.p.). Son évolution tant personnelle que professionnelle révèle la construction d'une identité littéraire plurielle, située à la croisée des langues et des expériences migratoires. Pour elle, comme il ressort des entretiens accordés au fil du temps, chaque langue est liée à une étape de son parcours. Après son arrivée au Québec, le français est la langue de la survie. Actualisé dans le processus de traduction de ses propres textes, il constitue tant une arme pour lutter contre le marasme des premiers moments dans le pays d'adoption (Steiciuc 2007: 17), qu'un outil pour s'intégrer et se faire entendre dans un nouvel espace littéraire et culturel. L'anglais, adopté plus tard, représente la langue de la liberté, celle qui lui permet de rejoindre un lectorat nord-américain plus vaste et de se confronter à une autre

tradition littéraire (Ionescu 102). Quant au roumain, son retour à cette langue en 2020 représente une reconquête intime, un geste identitaire fort. Cela lui permet de revenir à la source, à la mémoire et à la sensibilité que l'exil avait mises à distance. Par voie de conséquence, on pourrait affirmer que chez Felicia Mihali, la migration ne s'arrête pas aux frontières géographiques. Bien au contraire, elle se rejoue dans le passage d'une langue à l'autre, chaque idiome devenant un territoire affectif et créatif. Dans ce contexte, il convient d'examiner l'exploitation qu'elle fait des trois langues dans la pratique de l'autotraduction et les marques qui la rendent visible ou, au contraire, la dissimulent dans l'espace paratextuel.

2. Quand le paratexte révèle (ou tait) l'autotraduction chez Felicia Mihali

Dans le cas de l'autotraduction, le texte cible, issu de la même instance car auteur et traducteur coïncident, bénéficie d'un statut unique pouvant être considéré comme un texte original à part entière tout en étant le résultat d'un processus de transfert. La question qui se pose alors est de savoir quelle étiquette l'écrivain choisit de lui apposer: va-t-il le présenter comme une traduction ou plutôt comme un original? L'analyse du paratexte, qui «atteste le statut d'autotraduction d'un texte ou qui le tait» (Ferraro 138) et offre «à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin» (Genette 1987: 3), peut apporter des éléments de réponse. Nous avançons donc que derrière les éléments liminaires il est possible de déceler un acte d'énonciation du type: «Nous disons à nos lecteurs que ce qu'ils liront, c'est...». Et cette déclaration permet aux sujets de la communication de signer un «pacte autotraductif» (Ferraro 123) par lequel les références au texte antérieur sont rendues (in)visibles. Cependant, entre les deux extrêmes, il existe différents degrés de visibilité qui vont d'un degré zéro –marqué par l'invisibilité totale du texte source– jusqu'à une déclaration explicite du type: «Ce texte est une traduction». Toutefois, une question persiste: si le paratexte est une zone de négociation entre différentes instances (auteur, éditeur, lecteur) où se construit un accord visant à attribuer et à reconnaître d'emblée un ouvrage comme original ou comme traduction, quels sont alors les éléments constitutifs de cet appareil paratextuel qui structurent cet accord et en déterminent la portée? Pour répondre à cette question nous nous servons de la notion d'hybridité étant donné que l'autotraduction, tout comme la traduction (v. supra), «dérive d'un texte dont elle est indissociable» (Risterucci-Roudnicky 14) et qu'elle évoque d'une manière plus ou moins explicite (Genette 1982: 13). Des marques de cette double énonciation apparaissent dans le hors-texte et confèrent à l'œuvre étrangère autotraduite un caractère hybride, révélateur de la

coexistence de deux voix: celle de l'auteur et celle du traducteur, réunies en une seule instance créatrice. Cette hybridité se manifeste par des indices qui laissent entrevoir la présence du texte source, tout en affirmant l'autonomie de la version cible.

Les œuvres autotraduites de Felicia Mihali seraient, à l'image de leur créatrice, une belle illustration de cette hybridité textuelle et éditoriale. En les analysant, on peut observer des degrés variés d'interférence entre les textes, d'où la question de savoir si l'on ne peut pas les mettre en relation avec les enjeux de cette pratique et avec le statut attribué aux langues impliquées dans le processus de transfert.

Un premier cas de figure serait celui des livres traduits du roumain vers le français. On observe d'emblée que les deux langues n'occupent pas la même position dans la «république mondiale des lettres» (Casanova). L'asymétrie qui les caractérise est plus qu'évidente. Ce binôme linguistique paraît illustrer l'idée selon laquelle

> [à] la bourse mondiale des langues, toutes n'ont pas la même cote, non pas tant en raison de leurs qualités intrinsèques […] qu'en raison de leur valeur d'échange. Il y en a qui ouvrent relativement peu de portes et d'autres qui permettent de communiquer avec un plus grand nombre de personnes; il y en a qui prétendent à une très grande ancienneté et d'autres qui ont été standardisées ou même codifiées beaucoup plus récemment; enfin, il y en a à partir desquelles on traduit beaucoup et d'autres qu'on traduit beaucoup moins, car ce déséquilibre structurel affecte également la forme particulière de trafic qu'est la traduction (Grutman 2015a: 17).

Dans cette optique, le roumain apparaît comme une «petite langue» puisqu'il est peu reconnu en dehors des frontières nationales et donc peu valorisé sur le marché littéraire mondial (Casanova 362). Par conséquent, son pouvoir de consécration n'est pas grand non plus. À l'inverse, le français compte parmi les langues dotées d'une forte «littérarité» (201), ce qui lui confère un puissant pouvoir de consécration. Il s'agit donc d'un transfert à partir d'une «petite» langue source, en l'occurrence le roumain, vers une langue littéraire centrale, le français. En paraphrasant Pascale Casanova, on peut même affirmer que Felicia Mihali, en se traduisant, a fait entrer ses textes dans l'univers littéraire. L'autotraduction ici «n'est pas une simple "naturalisation" (au sens d'un changement de nationalité), […]; c'est beaucoup plus spécifiquement, une "littérarisation"» (201-202) permettant aux textes venus de contrées déshéritées littérairement de passer de l'inexistence à l'existence littéraire, de l'invisibilité à l'état de littérature (190).

Par conséquent, il devient pertinent de s'interroger sur les stratégies mises en œuvre par l'autrice et son éditeur pour faire entrer Ţara brînzei et Eu, Luca şi chinezul dans l'espace littéraire mondial. Doivent-ils les présenter comme des traductions ou, au contraire, comme des originaux? En agissant en archéologue

désireux de faire ressortir les couches de ces deux palimpsestes littéraires, on constate que la tâche n'est pas du tout facile parce qu'on se trouve en face d'un «pacte zéro» ou presque nul (Ferraro 125). Toute trace de la présence étrangère semble avoir été volontairement effacée. Ni sur les couvertures, ni sur les pages de titre de ces deux romans on ne retrouve la mention «traduit du roumain». Or, dans le cas de l'autotraduction, «la déclaration que l'œuvre est traduite par l'auteur est d'autant plus importante qu'elle témoigne d'un double rôle joué par celui-ci» (Ferraro 121). De même, «les signaux préliminaires d'un contrat de lecture que relaie une suite d'informations emboîtées les unes dans les autres: le titre original, serré en regard de la page de titre, le nom du traducteur et, dans le meilleur des cas, la mention de la langue originale de l'œuvre» (Risterucci-Roudnicky 18-19), censés indiquer qu'on est en présence d'une œuvre littéraire traduite, semblent avoir été effacés. On n'y retrouve presque aucune référence aux éditions antérieures. Tous les éléments qui témoignent habituellement de la dualité intrinsèque de l'œuvre traduite, en révélant l'hybridité du texte et du hors-texte qui l'accompagne (14), sont absents. XYZ y apparaît comme le seul éditeur et la version en français qu'on propose aux lecteurs francophones se présente comme la seule et l'unique version qui n'ait jamais été produite. Alors qu'est-ce qui nous autoriserait à parler pourtant de texte autotraduit et non pas de texte écrit directement en français?

Dans le cas du *Pays du fromage* c'est la quatrième de couverture qui nous éclaire sur le processus de création de cette œuvre. On peut y lire: «Ce roman, d'abord écrit en roumain puis traduit en français par l'auteure, ne peut laisser quiconque indifférent». De cette manière, on indique au lecteur que le livre qu'il a entre les mains est le résultat d'un processus de transfert interlinguistique assumé par Felicia Mihali. Par cette référence explicite à la version en roumain on laisse entrevoir l'hypotexte qui est à la base de l'hypertexte en français. Le péritexte de *Țara brânzei* (maison d'édition roumaine, langue source, titre original, etc.) ne transparaît dans le texte autotraduit qu'à une exception près: pour l'illustration de la couverture de la version roumaine on a choisi la toile *Peisaj din Rădești* [Paysage de Radesti] du peintre Sorin Ilfoveanu et une partie de cette peinture se retrouve sur la première page de garde du *Pays du fromage*, alors que pour la couverture on a préféré une autre création, *Iarna* [Hiver] du même artiste. Mais, même dans ce cas, cette astuce éditoriale ne devient visible que par une mise en parallèle des deux livres.

En revanche, *Luc, le Chinois et moi* rompt complètement avec *Eu, Luca şi chinezul* en se présentant comme un original. Dans le hors-texte rien ne suggère l'existence d'un texte antérieur qui en serait la source. Bien davantage, en lisant la présentation de l'autrice sur la quatrième de couverture, on apprend des informations sur son origine roumaine, sur les études qu'elle a faites en Rouma-

nie, sur son travail comme journaliste, mais toute allusion à ses débuts comme écrivaine d'expression roumaine est absente. Ce qui est encore plus surprenant, c'est qu'on y présente *Le pays du fromage*, publié en 2002 chez XYZ éditeur, comme «son premier roman». Les titres de ses trois livres en roumain parus à la veille de son départ en sont omis. L'absence de tous ces indices, qu'on pourrait considérer secondaires, et l'occultation de la version roumaine renforcent l'hypothèse selon laquelle, en publiant ces deux livres en français, Felicia Mihali cherche à acquérir le statut d'écrivain (francophone).

Lorsque le péritexte demeure relativement opaque, la question consiste à déterminer comment on peut pourtant établir s'il s'agit d'un texte autotraduit en français ou d'un texte conçu dès l'origine dans cette langue. Dans ce cas, c'est l'épitexte qui peut nous venir en aide. Dans les entretiens qu'elle a accordés, Felicia Mihali revendique explicitement son double rôle d'autrice et de traductrice, assumant pleinement la spécificité de l'autotraduction. Elle ne se limite pas à reconnaître ce statut: elle en explicite les enjeux, elle s'explique sur ses choix linguistiques et elle dévoile les motivations qui orientent son travail de transfert interlinguistique. Dans un entretien avec Elena-Brânduşa Steiciuc, elle précise: «À part quelques phrases que j'ai ajoutées au *Pays du fromage*, pour que le lecteur étranger comprenne mieux les affres du communisme, et quelques pages que j'ai supprimées dans *Luc, le Chinois et moi*, car trop descriptives, j'ai fidèlement préservé l'original» (2007: 17-18). Ce sont des indices précieux, car ils révèlent la manière dont l'écrivaine articule création et traduction selon «une logique avant tout palimpsestueuse» (Oustinoff 26) qui consiste dans la possibilité «de faire jouer texte original et traduction l'un sur l'autre» (25) et permettent aux lecteurs d'avoir accès direct au laboratoire de l'autotraducteur.

Une fois franchi le seuil du monde des lettres, Felicia Mihali poursuit sa carrière en français et construit pendant une décennie une carrière solide dans cette langue, mais en 2012 elle entame une nouvelle étape dans son parcours. Elle se tourne vers l'anglais comme langue d'écriture, tant pour élargir son horizon littéraire que pour se réinventer comme écrivaine. À cet égard, elle précise: «Mais je n'ai jamais cessé de me battre. Je n'ai jamais croisé les bras. Lorsque ma carrière en français commençait à s'essouffler, car il y a toujours une mode en littérature, j'ai commencé à écrire en anglais. Avec une nouvelle langue, il y a eu soudainement du renouveau dans mon style, mes thèmes, mon audience. Le changement m'a rajeuni [sic] en plan littéraire» (Burcea s.p.). L'adoption de l'anglais comme langue d'écriture mène à la publication chez Linda Leith Publishing de *The Darling of Kandahar* en 2012 et de *A Second Chance* en 2014. Le premier roman bénéficie également d'une version française réalisée par l'autrice, parue en 2016 chez le même éditeur canadien.

Cette fois-ci, les enjeux de l'autotraduction sont tout à fait différents: il ne

s'agit plus d'une littérarisation, mais d'une translation entre deux langues centrales associées à des espaces littéraires puissants. Cela nous autorise à nous interroger sur la stratégie de traduction qu'elle choisira. Va-t-elle présenter le texte en français comme étant «original» tout en effaçant les références au texte source en anglais ou, au contraire, décidera-t-elle d'en indiquer, plus ou moins explicitement, les origines? Pour répondre à cette question, il convient là encore, comme nous l'avons déjà fait pour les textes traduits du roumain, d'examiner le péritexte. Sur la couverture et la page de titre on observe seul le nom de Felicia Mihali comme autrice du texte tandis que la mention «traduit de l'anglais» est à nouveau absente. Ces indices semblent suggérer que nous sommes face à une œuvre rédigée en français. Une telle hypothèse mérite toutefois d'être vérifiée. Le verso de la page de garde, qui contient habituellement les informations sur les éditions antérieures et met en évidence le caractère hybride de l'œuvre traduite, se révèle cette fois particulièrement éclairant. On y lit: «*La bien-aimée de Kandahar* / Felicia Mihali. Publié initialement en anglais sous le titre *The Darling of Kandahar*». Cette mention, bien que succincte, indique le titre et la langue du texte source en orientant la lecture vers un roman issu d'un processus de traduction. Tout de suite après vient la précision: «Cette nouvelle version en français n'est pas une traduction». Par cette affirmation, l'autrice, de commun accord avec l'éditeur, met en avant la singularité de son travail: la version française constitue une véritable recréation, idée qui sera reprise et clairement exprimée sur la quatrième de couverture, dans la notice biographique, où l'on présente le roman comme «une réécriture de *The Darling of Kandahar*». Dans son ensemble, le péritexte semble être contradictoire: il comporte aussi bien des indices qui renvoient à la traduction et à sa «nature palimpseste» (Risterucci-Roudnicky 14) que des marques d'originalité en laissant entendre que le livre résulte d'une démarche créative et non pas d'un simple transfert interlinguistique.

L'année 2018 marquera un moment crucial dans la carrière de Felicia Mihali. L'écrivaine crée à Montréal sa propre maison d'édition, Hashtag, qu'elle met sous le signe de la diversité[6]. Par cette initiative elle ajoute une autre strate à sa per-

6 À ce sujet, elle s'explique: «Après vingt ans à lire de la littérature franco-canadienne, j'ai soudain eu l'impression que je lisais toujours la même chose et que des auteurs talentueux étaient écartés pour des raisons liées à la race, à l'accent, à l'origine ou à l'orientation sexuelle. Hashtag n'est pas une maison d'édition pour les migrants, mais une maison d'édition pour la diversité sous toutes ses formes. Une grande partie de nos auteurs appartiennent à la communauté LGBT et ils rencontrent autant de difficultés à être publiés qu'un auteur migrant. Il y a aussi des traductions d'auteurs moins connus, qui n'ont pas reçu de prix, ne passent pas à la télévision et ne sont pas présents sur Facebook. Notre rêve est de faire connaître l'Europe de l'Est, mais aussi de faire découvrir la littérature canadienne en dehors du Canada, de faire savoir qu'il y a aussi d'autres auteurs et pas seulement Margaret Atwood ou Kim Thúy. La littérature canadienne est bien plus

sonnalité déjà multiple: elle se pare d'un nouveau métier du monde des lettres, celui d'éditeur. Toutefois, elle n'abandonne pas ses propres projets littéraires. Bien au contraire, elle continue à écrire en anglais et en français et à transposer ses textes entre les deux langues en y ajoutant aussi le roumain, auquel elle revient vingt ans après avoir quitté la Roumanie.

S'ouvre ainsi une nouvelle étape où l'écriture se conjugue avec l'autotraduction, donnant naissance à un réseau complexe de livres qui se répondent et se transforment. Cette dynamique évoque la métaphore forgée par Dumitru Tsepeneag (sous le pseudonyme d'Ed Pastenague), celle du «tisserand tissé jusqu'au métissage» (94) dont les fils dépassent le métier à tisser pour se prolonger au-delà de l'artisan et de son atelier, s'entrecroisant au fil du temps et dans l'espace jusqu'à rejoindre d'autres tisserands, eux-mêmes débordés par ce qu'ils croient être leurs propres fils. De la même manière, Felicia Mihali fait interférer langues et textes pour composer une tapisserie complexe que nous examinerons fragment par fragment en prenant comme fil rouge l'autotraduction. Cette fois-ci notre attention portera sur les œuvres qu'elle a transférées soit de l'anglais vers le français et puis vers le roumain, soit du français vers le roumain.

Pour le transfert de ses romans de l'anglais vers le français, Felicia Mihali adopte une posture caméléonesque: ils sont tantôt présentés comme des originaux, notamment ceux publiés chez Linda Leith Publishing (v. supra), tantôt comme des «traductions» assumées ouvertement par l'autrice et en révélant l'hypotexte dont ils procèdent. La page de titre d'*Une nuit d'amour à Iqaluit* comporte ainsi tous les indices d'un texte traduit: en haut il y a le nom de l'autrice, suivi du titre et de l'indication générique «roman», et en dessous la mention explicite «traduit de l'anglais par l'autrice». Tous ces aspects deviennent signifiants par la suite puisque les textes ainsi obtenus peuvent devenir à leur tour des textes sources pour une nouvelle version dans une troisième langue.

Lorsqu'elle décide de transposer certains de ces textes vers le roumain, Felicia Mihali préfère partir de la version traduite en français. Comment pourrait-on expliquer ce choix linguistique? Sans doute par la familiarité de l'autrice avec cette langue qu'elle pratique quotidiennement dans son activité d'enseignante et d'éditrice. Mais il est également possible que ce choix réponde à des considérations éditoriales, liées notamment aux droits d'auteur et à la gestion des versions. En effet, la plupart des textes sources (à l'exception de *Dina*, paru chez XYZ) ont été publiés chez Hashtag, sa propre maison d'édition. Cette autonomie éditoriale facilite non seulement la reprise des textes, mais aussi leur adaptation ou leur réécriture, en évitant les contraintes juridiques et contractuelles qui auraient pu surgir si les

riche et bien meilleure que ce que l'on en connaît à l'étranger» (Beraru s.p.)

droits appartenaient à un autre éditeur. On peut donc envisager que la décision de traduire à partir de la version française ne soit pas uniquement motivée par des raisons linguistiques, mais également par une stratégie éditoriale visant à optimiser le contrôle sur le processus de transfert et sur la circulation des œuvres.

Le retour à la langue maternelle soulève d'autres questions et s'accompagne d'enjeux distincts de ceux évoqués précédemment pour l'autotraduction du roumain vers le français ou pour la transposition entre l'anglais et le français. Ayant acquis de la visibilité littéraire, l'écrivaine peut revenir maintenant à une contrée plus démunie littérairement, en l'occurrence le champ littéraire roumain. Et ce changement n'est pas des moindres pour elle. À la question «Considérez-vous qu'il est important de publier, en version originale ou en traduction roumaine, et de participer à la vie littéraire en Roumanie?» que lui pose Daciana Branea (s.p.), Felicia Mihali répond:

> Oui, pour moi il est très important de revenir en Roumanie, et heureusement cela commence à se concrétiser ces derniers temps. Dans mon cas, il s'agit plutôt d'un retour, car avant d'émigrer j'étais déjà un auteur roumain, si trois livres écrits en roumain me placent dans la littérature roumaine. [...] J'espère que ce retour sera en réalité des retrouvailles avec ceux qui ont lu *Țara brânzei, Eu, Luca și chinezul* et qui, éventuellement, s'intéressent à ce que je suis devenue après vingt-deux ans d'aventure littéraire outre-atlantique[7].

Il s'ensuit que Felicia Mihali, en se traduisant en roumain, espère renouer avec un public qui ne l'aurait peut-être pas oubliée en dépit de son absence. Elle souhaite, de la sorte, rejoindre l'espace littéraire roumain et consolider son statut en tant qu'écrivaine roumaine, celui dont elle avait mis les bases avant l'émigration, mais qu'elle avait perdu en s'autoexilant au Canada. Toutefois, une question persiste: sous quelle forme se présentera-t-elle aux lecteurs roumains? En tant qu'autrice et, dans ce cas, va-t-elle leur offrir un texte original ou en tant que traductrice?

Le pacte autotraductif que Felicia Mihali propose aux lecteurs roumains est des plus explicites. Ses romans, jusqu'à Tarotul de Cheffersville, sont présentés comme des traductions du français faites par l'autrice. De plus, le verso de la page de garde est hybride et comprend tant des détails concernant le texte source en français que des indices sur la version en roumain. Paradoxalement,

---

7 «Da, pentru mine este foarte important să revin în România, iar din fericire acest lucru a început să se realizeze în ultima vreme. În cazul meu este mai mult vorba de o revenire, căci înainte de a emigra eram deja un autor român, dacă se poate considera că trei cărți scrise în românește mă plasează în literatura română. [...] Sper ca întoarcerea mea să fie de fapt o regăsire cu cei care au citit *Țara brânzei, Eu, Luca și chinezul* și care eventual sunt interesați de ceea ce am devenit după 22 de ani de aventură literară transatlantică.»

la même situation se présente pour *La Bigame* et sa version roumaine *Bigama*, bien que les deux livres aient paru en 2022, respectivement à Montréal et à Bucarest. Cette simultanéité conduit à s'interroger: s'agit-il d'un travail d'écriture mené en parallèle dans les deux langues ou, au contraire, d'une autotraduction simultanée réalisée au fil du processus créatif? La mention «Traducere din limba franceză de Felicia Mihali» figurant sur la page de titre laisse comprendre que l'écrivaine revendique aussi le rôle de traductrice. Or, s'agissant du transfert de ses propres textes vers la langue maternelle, dont tout locuteur serait censé connaître les subtilités, on pourrait envisager que ces œuvres autotraduites soient présentées plutôt comme des «originaux», selon un pacte zéro, et non pas comme des «traductions». Se pose alors la question de la visibilité de l'acte autotraductif. Quelles raisons ont déterminé l'écrivaine à faire ces aveux? Souhaite-t-elle indiquer par là son appartenance à un espace littéraire plus puissant et communiquer ainsi qu'elle est une écrivaine d'expression française, ou est-ce plutôt la distance temporelle et linguistique qui dicte cet acte de parole? Rappelons que vingt ans séparent l'activité d'autotraduction de ses débuts littéraires en roumain, période durant laquelle la langue maternelle a été remplacée par le français et l'anglais en devenant petit à petit la langue exercée au foyer, en famille.

Pour Felicia Mihali, se traduire en roumain relève d'un véritable devoir, mais ce retour ne vise pas à effacer les strates créées dans d'autres langues au Canada. Il s'agit plutôt d'ajouter une couche supplémentaire au palimpseste littéraire déjà constitué: «Ces livres font partie intégrante de ma carrière, d'un même corpus d'idées. C'est pourquoi je prépare mon retour littéraire en Roumanie sans renoncer à ce que j'ai construit au Québec et qui connaît aujourd'hui une belle renaissance. Je resterai une écrivaine aux multiples maisons, capable de voyager, à mon grand bonheur, entre trois langues et trois cultures» (Burcea s.p.). Dès lors, on ne peut ne pas se demander si ce pacte autotraductif par lequel les romans transposés en roumain dévoilent le texte source en français ne serait pas l'expression du désir de souligner son appartenance à l'univers littéraire francophone. Mais il est également vrai qu'en transférant ses textes vers le roumain, Felicia Mihali renoue avec ses origines et dans les recoins de sa mémoire retrouve intacte une langue qu'elle associe à ses parents et à une temporalité lointaine. L'autotraduction apparaît à nouveau comme une école d'écriture, comme au tout début de sa carrière littéraire à Montréal, mais cette fois-ci elle lui permet de mettre en valeur la richesse de son héritage linguistique par l'utilisation de mots et d'expressions quelque peu vieillis:

> Depuis vingt-deux ans, j'écris en français et en anglais. Mais, ces derniers temps, j'ai commencé à me traduire en roumain et je constate que ma langue littéraire, tout comme celle que je parle, est absolument intacte. Mieux encore, depuis qu'elle n'est plus soumise à des

> altérations quotidiennes, ma mémoire linguistique a retrouvé une structure archaïque que je croyais perdue. Lorsque je m'autotraduis, je découvre avec surprise que cette mémoire me ramène aux temps enfouis de l'enfance. Si, par exemple, dans une phrase je dois choisir entre deux termes, l'un moderne et l'autre vieilli, je privilégie sans hésitation celui qu'utilisaient ma grand-mère et ma mère, qui n'avaient pourtant guère fréquenté l'école. Pour moi, la traduction est une forme de retour à la langue et au monde de l'enfance, au dialecte primordial que j'ai appris en articulant mes premiers mots (Branea s.p.)[8].

Réfléchir sur la façon dont cette réappropriation du roumain influencera tant son activité de traduction de ses propres textes que son écriture apparaît comme un passage obligé de notre analyse. Va-t-elle redevenir capable d'accomplir de grandes prouesses littéraires dans sa langue maternelle, elle qui ne se croyait plus en mesure d'un tel exploit lorsqu'elle a décidé d'émigrer et qu'elle a dû adopter une autre langue au détriment de celle de ses origines? On serait tenté d'y répondre par l'affirmative. Pour son dernier roman autotraduit, *Tarotul de Cheffersville*, elle propose à ses lecteurs un pacte autotraductif masqué: le livre apparaît plutôt comme étant écrit directement en roumain, seuls quelques détails du péritexte révélant qu'il s'agit, en fait, d'une traduction. La mention «Carte tradusă cu sprijinul Sodec Québec Société de développement des entreprises culturelles, prin intermediul programului Aide à la traduction d'œuvres québécoises» qu'on décèle sur le verso de la page de garde, semble être en contradiction avec le reste du péritexte. Contrarié, le lecteur pourrait s'interroger sur la raison d'être de cette référence étant donné que l'autrice-traductrice semble vouloir taire l'existence d'un texte antérieur qui en serait la source. Si pour les autres romans, la mention «traduit du français par Felicia Mihali» était une marque de l'autotraduction, son absence crée cette fois-ci l'impression que le texte n'est pas une traduction tout en en étant une. D'autres indices apparaissent au niveau péritextuel, révélant partiellement le texte source et la nature autotraductive du texte: titre en original, année et lieu de parution de la version en français. De même, sur la quatrième de couverture, dans la notice biographique de l'écrivaine, on précise: «Après avoir écrit trois livres en roumain, dont *Ţara brânzei*, Felicia Mihali a publié neuf romans en français et trois en anglais dans des maisons d'édition

8 «De 22 de ani scriu în franceză și engleză. Dar în ultima vreme am început să mă traduc în românește și constat că limba mea literară, ca și cea pe care o vorbesc, este absolut intactă. Mai mult chiar, de când nu mai este supusă la alterările cotidiene, memoria mea lingvistică a revenit la o structură arhaică pe care o credeam pierdută. Când mă auto-traduc, constat cu surprindere că memoria mă duce în timpurile refulate ale copilăriei. Dacă, de exemplu, într-o frază am de ales între doi termeni, unul modern și unul arhaic, îl aleg fără ezitare pe cel folosit de bunica sau de mama mea, care nu aveau foarte multă carte. Traducerea este pentru mine ca un fel de întoarcere la limba și lumea copilăriei, la dialectul primordial pe care l-am învățat când începeam să articulez primele cuvinte.»

prestigieuses. *Le tarot de Cheffersville*, son sixième roman en français, est paru en 2019»[9].

Pour résumer, nous pouvons dire que chez Felicia Mihali l'autotraduction se présente comme une pratique traduisante hétérogène, riche en significations et en enjeux. Selon les étapes de son parcours et les objectifs qui les motivent (consécration littéraire, évolution personnelle ou retour vers un public et une littérature laissée derrière soi), elle s'est traduite à tour de rôle du roumain vers le français, de l'anglais vers le français et du français vers le roumain.

Conclusion

Le parcours de Felicia Mihali révèle une autotraductrice intranquille, toujours en mouvement entre trois langues et trois univers culturels distincts. Après avoir quitté la Roumanie en 2000 pour s'installer au Québec, elle adopte le français et l'anglais comme langues d'écriture et revient au roumain dans un geste identitaire fort. Bien qu'en matière de création, de traduction et d'édition, le roumain, le français et l'anglais «se situent sur un même plan affectif et cognitif» (Burcea s.p.), chacun de ces idiomes se distingue par des caractéristiques propres qui lui confèrent des atouts spécifiques. De fait, chaque langue correspond à une étape de son évolution personnelle et littéraire: le français lui ouvre les portes de la reconnaissance non seulement au Québec, mais dans le monde, l'anglais élargit son horizon vers un lectorat anglophone alors que le roumain lui permet de renouer avec ses origines. Elle mobilise ces trois idiomes pour créer et pour traduire ses propres livres, construisant ainsi un réseau textuel complexe. Pour elle, l'autotraduction devient à tour de rôle une stratégie de survie, une école d'écriture, un moyen de se réinventer et un moyen de renouer avec le public roumain. L'analyse du paratexte permet de constater que, selon les contextes et les étapes de son évolution comme écrivaine plurilingue, Felicia Mihali attribue des statuts différents à ses textes autotraduits. Les livres transférés du roumain vers le français, elle les présente comme des «originaux» et cette stratégie lui facilite l'accès à un espace littéraire puissant, mais, après avoir obtenu un «certificat de littérarité» (Casanova 203), elle se dirige tout naturellement vers une autre langue centrale, encore plus puissante, en l'occurrence l'anglais. Par la suite, munie du pouvoir que lui confère cette appartenance déjà multiple, elle peut revenir en arrière, à la langue roumaine, en affichant ouvertement son autre casquette, celle de traduc-

9 «După trei cărți scrise în limba română, printre care *Țara brânzei*, Felicia Mihali a publicat nouă romane în franceză și trei în engleză la edituri de prestigiu. *Le tarot de Cheffersville*, al șaselea roman scris în franceză, a apărut în anul 2019.»

trice. Mais peut-être, seulement, pour un certain laps de temps. L'avenir nous dira si elle atteindra son objectif déclaré, celui d'écrire son dernier livre en roumain (Burcea s.p.). En exploitant les potentialités esthétiques des langues qu'elle maîtrise et en transformant l'exil en une opportunité, Felicia Mihali évolue, se réinvente et existe simultanément dans plusieurs univers littéraires.

Œuvres citées

Beraru, N. (2021): Interviu cu scriitoarea Felicia Mihali: "Romanele mele sunt pline de astfel de Eve, prea epuizate de lupta cu menajul ca să se mai caute pe sine". *Timpul*. Tiré de https://portal.revistatimpul.ro/timpul-belgia/interviu-cu-scriitoarea-felicia-mihali-romanele-mele-sunt-pline-de-astfel-de-eve-prea-epuizate-de-lupta-cu-menajul-ca-sa-se-mai-caute-pe-sine/ (Consulté le 28/12/2025).

Branea, D. (2022): O dublă identitate e ca o dublă calificare. *Orizonturi culturale italo-române/ Orizzonti culturali italo-romeni*, 12, 5. Tiré de http://www.orizonturiculturale.ro/ro_intalniri_Felicia-Mihali-interviu.html (Consulté le 28/12/2025).

Burcea, D. (2022): Interview. Felicia Mihali: «Je n'ai jamais cessé de me battre. Je n'ai jamais croisé les bras». *Lettres capitales*. Tiré de https://lettrescapitales.com/interview-felicia-mihali-je-nai-jamais-cesse-de-me-battre-je-nai-jamais-croise-les-bras/ (Consulté le 15/12/2025).

Casanova, P. (2008): *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.

Eiben, I. N. (2017): *Sur une visibilité de l'autotraducteur: Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali*. Timişoara: EUV.

Eiben, I. N. (2024): L'exil, une "deuxième chance" pour Felicia Mihali?. *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni*, 23, pp. 163-177. Tiré de https://journals.openedition.org/oltreoceano/4903 (Consulté le 28/12/2025).

Felice, M. (2019): «Traverser les frontières géographiques et littéraires». Felicia Mihali interviewée par Maura Felice. *Oltreoceano*, 15, pp. 93-100. Tiré de https://riviste.lineaedizioni.it/index.php/oltreoceano/article/view/58/49 (Consulté le 28/12/2025).

Ferraro, A. (2016): «Traduit par l'auteur». Sur le pacte autotraductif. In A. Ferraro & R. Grutman (Éds), *L'autotraduction littéraire. Perspectives théoriques* (pp. 121-140). Paris: Classiques Garnier.

Genette, G. (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Genette, G. (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.

Grutman, R. (2009): Self-Translation. In M. Baker & G. Saldanha (Éds), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 257-259). London & New York: Routledge.

Grutman, R. (2015a): L'autotraduction: de la galerie de portraits à la galaxie des langues. *Glottopol*, 25, pp. 14-30. Tiré de https://glottopol.univ-rouen.fr/telecharger/numero_25/gpl25_01grutman.pdf (Consulté le 28/12/2025).

Grutman, R. (2015b): Francophonie et autotraduction. *Interfrancophonies*, 6. Numéro spécial P. Puccini (Éd.), *Regards croisés autour de l'autotraduction* (pp. 1-17). Tiré de http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf (Consulté le 28/12/2025).

Ionescu, M. (2013): Felicia Mihali: La chance d'écrire en trois langues. *Dialogues francophones*, 19, pp. 95-104.

La Fontaine, J. (s.d.): *Les Fables de Jean de La Fontaine, Livres 5-8*. La Bibliothèque électronique du Québec. https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Lafontaine-fables-2.pdf (Consulté le 28/12/2025).

Oustinoff, M. (2001): *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan.

Pastenague, E. (1989): *Pigeon vole...* Paris: P.O.L.

Risterucci-Roudnicky, D. (2008): *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand Colin.

Steiciuc, E.-B. (2007): «La rencontre avec la nouvelle langue s'est produite sur et dans mes textes». Entretien avec Felicia Mihali. *Atelier de traduction*, 7, pp. 15-23. Tiré de https://usv.ro/fisiere_utilizator/file/atelierdetraduction/arhive/AT/AT%20NUMEROS/AT%207/7_15-23_Felicia%20Mihali%20(Canada)%20en%20dialogue%20avec%20Elena-Br%C3%A2ndusa%20Steiciuc%20(Roumanie)%20%C2%AB%20La%20rencontre%20avec%20la%20nouvelle%20...pdf (Consulté le 28/12/2025).

Steiciuc, E.-B. (2013): «Le français est devenu un peu comme ma deuxième langue maternelle…». Entretien avec Felicia Mihali réalisé par Elena-Brânduşa Steiciuc. *Revue roumaine d'études francophones*, 5, pp. 173-180. Tiré de http://arduf.ro/wp-content/uploads/2021/03/Entretien-3.pdf (Consulté le 28/12/2025).

Tsepeneag, D. (1984): *Le Mot sablier*. Paris: P.O.L.

Ricevuto: 15/12/2025 - Accettato: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16zab

LA RISCRITTURA DEL SÉ: DIARIO E IDENTITÀ NELL'AUTOTRADUZIONE DI *PICCOLO KARMA* DI CARLO COCCIOLI

Valentina Mercuri*

Piccolo Karma di Carlo Coccioli rappresenta un caso estremo di autotraduzione, sviluppato in tre versioni – italiana, spagnola e francese – alle quali l'autore lavorò simultaneamente. Il contributo si sofferma sulla costruzione del sé attraverso le scelte narrative e traduttologiche. A partire dalle teorie sulla scrittura autobiografica, in particolare dal "patto autobiografico" di Philippe Lejeune, e dagli studi sull'autotraduzione, l'articolo considera la forma diaristica come elemento determinante nel processo di riscrittura e autorappresentazione. In *Piccolo Karma*, infatti, Coccioli combina diario intimo e riflessione intellettuale, trasformando la scrittura in uno spazio di autoanalisi e reinvenzione continua. La simultaneità della composizione nelle tre lingue rende inoltre difficile stabilire una rigida gerarchia tra originale e traduzioni: ogni versione diviene eco e prolungamento delle altre e contribuisce alla costruzione di un diario plurale. Il plurilinguismo si configura così come un vero dispositivo identitario, attraverso il quale Coccioli dà forma a tre diverse configurazioni del sé, le sue "tre anime", ciascuna legata alle possibilità espressive offerte dall'italiano, dallo spagnolo e dal francese. L'analisi comparata mostra come l'autore-traduttore eserciti un'ampia libertà creativa, eliminando, aggiungendo, correggendo o ampliando parti del testo e adattando riferimenti culturali e autobiografici alle aspettative di un diverso "lettore modello". Anche il perfezionismo di Coccioli e la continua revisione delle proprie opere diventano strumenti di controllo dell'immagine autoriale. L'identità narrativa non appare pertanto stabile, ma viene continuamente negoziata tra autore, lingua, cultura e destinatario. Pur mantenendo un rapporto di dipendenza dall'originale italiano, *Pequeño Karma* e *Petit Karma* mostrano come l'autotraduzione possa trasformare il diario in un laboratorio privilegiato di riscrittura del sé. Essa diviene infine, per Coccioli, una forma di sopravvivenza identitaria e di affermazione letteraria, attraverso la quale tentare di abitare contemporaneamente gli spazi culturali italiano, francese e latinoamericano.

Parole chiave: autotraduzione; Coccioli, Carlo; *Piccolo Karma*; diario; identità

Rewriting the Self: Diary and Identity in the Self-Translation of Piccolo Karma *by Carlo Coccioli*
Piccolo Karma by Carlo Coccioli represents an extreme case of self-translation, developed in three versions – Italian, Spanish, and French – on which the author worked simultaneously. This article focuses on the construction of the self through narrative and translational choices. Drawing on theories of autobiographical writing, particularly Philippe Lejeune's "autobiographical pact", as well as studies on self-translation, the article considers the diary form as a determining factor in the processes of rewriting and self-representation. In *Piccolo Karma*, Coccioli combines intimate diary writing with intellectual reflection, transforming writing into a space for self-analysis and continuous reinvention. The simultaneous composition of the three versions also makes it diffi-

* Ricercatrice indipendente.

cult to establish a rigid hierarchy between original and translations: each text becomes an echo and extension of the others, contributing to the construction of a plural diary. Multilingualism thus functions as an identity-shaping device through which Coccioli gives form to three different configurations of the self, his "three souls", each connected to the expressive possibilities offered by Italian, Spanish, and French. Comparative analysis shows that the author-translator exercises considerable creative freedom, deleting, adding, correcting, or expanding passages and adapting cultural and autobiographical references to the expectations of a different "model reader". Coccioli's perfectionism and his constant revision of his works likewise become instruments for controlling his authorial image. Narrative identity therefore emerges not as fixed but as continuously negotiated between author, language, culture, and addressee. Although *Pequeño Karma* and *Petit Karma* remain dependent on the original Italian diary, they demonstrate how self-translation can turn diary writing into a privileged laboratory for rewriting the self. For Coccioli, self-translation ultimately becomes a form of identity survival and literary affirmation, allowing him to seek a place simultaneously within the Italian, French, and Latin American cultural and literary spheres.

Keywords: self-translation; Coccioli, Carlo; *Piccolo Karma*; diary; identity

Un uomo che proietta la propria vita servendosi
di una determinata lingua diventa quasi un altro
quando proietta l'apparentemente stessa vita
servendosi di un'altra lingua.
(Coccioli 1995: 5)

Autobiografia, plurilinguismo e autotraduzione

Carlo Coccioli (Livorno, 1920-Città del Messico, 2003) è una delle figure più singolari e poliedriche del Novecento europeo. Scrittore, giornalista e autotraduttore estremamente prolifico, percorre geografie, lingue e religioni, costruendo un percorso esistenziale e creativo segnato dal plurilinguismo e dall'inquietudine spirituale. Dopo aver partecipato alla Seconda guerra mondiale, Coccioli studia all'Istituto Orientale di Napoli, specializzandosi in arabo ed ebraico, prima di iniziare a pubblicare articoli e romanzi. Nel 1948, tuttavia, decide di lasciare definitivamente l'Italia per intraprendere la carriera letteraria in francese, ottenendo i primi riconoscimenti mentre vive a Parigi. Fin dagli esordi, la sua scrittura, incentrata sull'esperienza personale, si è configurata come spazio di riflessione sull'identità e sulla fede, oscillando tra misticismo cristiano, pensiero orientale e tensione erotica.

Nel 1953 si stabilisce in Messico, dove risiede fino alla morte, continuando a scrivere e ad autotradursi in tre lingue – italiano, francese e spagnolo – in un esercizio continuo di autointerpretazione. La sua spiritualità sincretica, insieme all'omosessualità dichiarata in tempi ancora segnati dal silenzio e dalla censura,

lo rende un autore marginale rispetto ai canoni letterari italiani del dopoguerra, ma di grande originalità nel contesto internazionale.

Come si mostrerà in questo articolo, il plurilinguismo di Coccioli va oltre la semplice competenza: è un dispositivo identitario e creativo e ogni lingua diventa il luogo in cui prende forma una diversa configurazione del sé. Ne è un esempio emblematico il libro artigianale *Itinerario nel caos*, creato a mano e stampato dall'autore, che può essere letto come una metafora dell'intera produzione coccioliana: un'opera frammentata e polifonica che tenta di riorganizzare l'ampio archivio personale, un mosaico di lingue, paesi, documenti, pubblicazioni, traduzioni e ristampe.

Nel presente articolo prenderemo in considerazione un corpus formato da tre testi[1]: il diario originale in italiano *Piccolo Karma* (1987), l'autotraduzione spagnola *Pequeño Karma* (1988a) e l'autotraduzione francese *Petit Karma* (1988b). La scelta di *Piccolo Karma* deriva dalla natura eccezionale del caso: Coccioli è l'unico autore italiano contemporaneo a tradursi sistematicamente in più lingue. Inoltre, *Piccolo Karma* è stato autotradotto in parallelo alla stesura dell'originale, con una successiva revisione del testo in spagnolo nel 2001.

Trattandosi di un diario, l'analisi si concentra sul genere letterario autobiografico, nello specifico sul subgenere diaristico, e su come questo influenzi le scelte autotraduttive e, di conseguenza, la costruzione dell'identità narrativa. Inoltre, questo diario costituisce una testimonianza esemplare del modo in cui Coccioli concepisce la scrittura come forma di autoanalisi e di reinvenzione continua. L'autotraduzione in spagnolo e francese diventa quindi una strategia di avvicinamento al lettore finale e, al tempo stesso, di affermazione e sopravvivenza nei diversi sistemi letterari.

La nuova edizione di *Pequeño Karma* del 2001 mostra come Coccioli fosse solito tornare sui propri testi per rieditarli e migliorarli, considerando il suo lavoro mai finito ma in continua evoluzione. Lo scrittore ribadisce questo concetto nei suoi scritti e in particolare nel libro-intervista *Tutta la verità*[2]: «Durante la vita dell'autore ogni libro è un oggetto in progresso, un oggetto vivo, che respira e si muove, ma chissà. Forse questa patologia perfezionistica è, alla fiorentina, un po' bischera» (1995: 71).

1 Nel 2001 la casa editrice messicana Lectorum ripubblica l'autotraduzione in lingua spagnola, ciò permette all'autore di correggere errori, affinare lo stile e verificare la veridicità di alcuni dati. Il risultato è un testo formalmente più rigoroso, definito come esempio di ipercorrezione (Mercuri 2010: 237).

2 Questo libro è basato su diciotto conversazioni con il giornalista cileno Gabriel Abramson, che sarebbero dovute andare in onda in una radio messicana. Il progetto non arrivò a concretizzarsi, ma Coccioli si premurò di trascrivere ore e ore di dialoghi e trasformarli in un libro in cui si racconta, si mette a nudo. Il libro autotradotto in italiano è dello stesso anno dell'originale spagnolo, pubblicato dalla casa editrice Diana con il titolo di *¿Por qué yo soy yo?*

Nello stesso testo individua nel perfezionismo il suo peggior nemico, dichiarando che: «Ho scritto due volte, dal principio alla fine, *Le ciel et la terre* in francese e *Il cielo e la terra* (in quest'ordine) in italiano, del tutto indifferente al grandissimo successo di cui l'opera aveva beneficiato in tutto il mondo; perché non v'è al mondo un critico della mia letteratura più implacabile di me stesso!» (1995: 245).

Il diario tra autobiografia e autotraduzione

Prima di esaminare le strategie autotraduttive e le modalità di autorappresentazione con un approccio comparativo, prenderemo in considerazione il genere letterario come elemento decisivo per comprendere le variazioni che incidono sulla costruzione del sé.

Partiamo dal principale teorico dell'autobiografia, il francese Philippe Lejeune, secondo cui l'autore si impegna a raccontare con sincerità la propria vita, o una parte di essa, e il lettore accetta il racconto come vero, stabilendo un "patto autobiografico".

Affinché si possa parlare di autobiografia, autore, narratore e personaggio principale devono coincidere (Lejeune 1975: 15). Quando l'autore è anche il traduttore della propria opera, questa triplice coincidenza diventa una quadruplice identificazione onomastica (López López-Gay 2008: 391).

Sempre Lejeune (1998: 14-17) ha sottolineato il valore artistico dell'autobiografia, nonostante in passato il genere fosse spesso sottovalutato dalla critica, considerato minore o destinato a gruppi sociali poco riconosciuti artisticamente, come donne e giovani. Tuttavia, l'importanza del genere emerge chiaramente in opere celebri come il *Journal* di Gide o le memorie di autori occidentali come Graham Greene, Colette, Céline, Marguerite Duras, Georges Perec e Roland Barthes, che hanno contribuito a valorizzarlo.

Superata la diffidenza nei confronti della narrazione in prima persona, si può affermare che l'autobiografia è uno strumento estremamente efficace per esplorare l'interiorità dell'autore. Anche se la narrazione può svilupparsi in seconda o terza persona (autodiegetica secondo Lejeune 1975: 252), mantiene spesso riferimenti al passato o al futuro.

Il diario, che appartiene alla scrittura autobiografica, può essere privato o pubblico, a seconda del destinatario, e reale o fittizio, in base al personaggio principale. Girard (31-38) distingue tra diario intimo e dietario: nel primo prevale la sfera emotiva, insieme alla descrizione di dettagli quotidiani della vita dell'autore; nel secondo, invece, viene privilegiata la dimensione intellettuale, conferendo al testo un valore più universale.

Quando il diario diventa pubblico, è possibile osservare il processo creativo dell'autore, senza le rigide regole della scrittura letteraria, preservando al contempo la verosimiglianza dei fatti. Picard (1981) considera il diario intimo letterario un vero e proprio laboratorio dell'autore, in cui emergono concetti e strumenti narrativi fondamentali, mentre Jean-Pierre Castellani (337) definisce il genere estremamente flessibile e aperto a qualsiasi combinazione. Nel diario tutto è possibile, il che lo rende un testo idoneo alla mescolanza dei generi.

Secondo Duccio Demetrio (1996), la scrittura autobiografica ha un valore terapeutico: permette di riflettere sulla propria vita e raggiungere una comprensione più profonda di sé, anche assumendo un atteggiamento critico verso sé stessi, come vedremo nel caso che stiamo per analizzare.

In *Piccolo Karma*, Coccioli oscilla tra la descrizione dell'intimità e la speculazione filosofica, narrando il presente e alludendo continuamente al passato, fino a creare una combinazione tra il diario intimo e il dietario che permette di comprendere la genesi delle sue idee.

Come osserva la studiosa di autotraduzione Helena Tanqueiro (2007: 95), il genere letterario incide sulle scelte dell'autotraduttore. Nel caso di Coccioli, la forma diaristica favorisce la riscrittura continua e l'autointerpretazione del sé.

Secondo la prospettiva di Rainier Grutman (1998), l'autotraduzione è un fenomeno strettamente connesso alla mobilità culturale e linguistica dello scrittore, che spesso si colloca in un contesto biografico plurilingue o migrante. In questo senso, l'esperienza di Carlo Coccioli si inserisce nel quadro degli autori migranti – lo scrittore fa riferimento all'esilio nei suoi scritti – che fanno della transizione tra lingue uno spazio di negoziazione identitaria.

Dunque il diario *Piccolo Karma* è descritto dall'autore come «l'umile frutto di un programma molto più modesto», un libro manoscritto mai pubblicato e mai terminato, chiamato "Grande Karma"[3], che paragona allo *Zibaldone* leopardiano. A partire dalla frase iniziale «Vorrei non avere scritto tutti i libri che ho scritto», lo scrittore lavora simultaneamente in italiano, francese e spagnolo mentre alloggia nella sua casa di San Antonio, in Texas. Dalle sue parole emerge che per Coccioli l'autotraduzione non è un atto successivo alla stesura dell'originale, ma una componente del processo creativo.

Mentre *Petit Karma* si presenta come opera originale in francese, senza menzionare l'originale italiano – una strategia che riflette, come osserva Casanova (2002), la ricerca di legittimità all'interno di un sistema letterario di lingua

3 «"Grande Karma" non è stato mai pubblicato perché non l'ho mai terminato, il che è normale dato che si tratta di un manoscritto interminabile. Nella mia mente doveva, o dovrebbe, contenere… tutto!» (1995: 65)

dominante –, *Pequeño Karma*, invece, riconosce esplicitamente nel paratesto la propria condizione di autotraduzione.

Gli elementi paratestuali – in particolare dediche e prefazioni – ci aiutano a comprendere la pratica dell'autotraduzione per Coccioli. Per esempio, nella prefazione di *Omeyotl, diario messicano*, la raccolta di saggi dedicati al Messico, Coccioli afferma di tradurre liberamente senza esitare a modificare il testo quando lo ritiene opportuno. Questa dichiarazione enfatizza la libertà creativa dell'autotraduttore che Tanqueiro (1999) definisce un "traduttore privilegiato".

Per Coccioli autotradursi è anche uno strumento di controllo e perfezionamento del testo insieme all'aspirazione a raggiungere un determinato lettore ideale, riconducibile al concetto di "lettore modello" di Umberto Eco (2003).

Lo scrittore, pur nel tentativo di conquistare la stima dei lettori, confessa che il suo plurilinguismo lo ha condannato al dislocamento e all'incomprensione:

> Per essermi sforzato di farmi capire da troppi, nessuno mi capisce più! [...] Con in più, io, il fatto di non avere una lingua sola in cui confidarmi e a cui affidarmi. Non ho una patria linguistica; ne ho tre. Sono troppe, e ho l'impressione di una vita persa. Nel fondo uno scrittore, pur quando afferma il contrario, non cerca che essere letto e conosciuto. Normalmente io non posso essere letto che in un trentatré per cento. E non sono mai dove dovrei essere: sono sempre altrove (1995: 275-276).

Tre lingue, tre anime, tre testi

Le scelte autotraduttive, attraverso cui l'autore modula la propria voce in funzione di un interlocutore ideale, sono un tentativo di farsi comprendere e quindi di essere letto e apprezzato, pur nella consapevolezza di non poter mai essere pienamente capito.

La simultaneità nella stesura di *Piccolo Karma* e delle autotraduzioni mostra come ogni testo diventi eco e prolungamento dell'altro, generando un diario plurale che si riscrive nel momento stesso della sua creazione. La voce dell'autore e il ricordo si moltiplicano, esprimendo la ricerca di una verità che non può essere fissata in un'unica lingua.

Nell'autotraduzione in spagnolo Coccioli riflette sulla triplicità del libro e di sé stesso:

> 19:22
> Casi idéntico a este, "casi" con estas mismas palabras, estoy escribiendo de vez en cuando otro minutario en francés. [...] Tres Carlo Coccioli, pues, colocados (¿mal colocados?) en un solo cuerpo. ¿Toda la lengua no es un alma? (1988a: 116).

Le differenze tra un testo e l'altro riflettono quelle della triplice identità, che Coccioli chiama "alma": tre anime, ognuna diversa, in un unico corpo. Ogni lingua produce una versione distinta del sé, mostrando come tramite l'autotraduzione l'autore frammenti e moltiplichi la propria identità. La lingua diventa, quindi, uno spazio creativo dove il sé si riscrive e si differenzia in relazione al lettore.

Nel testo in francese afferma, infatti, che può descrivere certi concetti solo nella lingua transalpina:

> 19 h 08
> Le genre de notes comme celle qui précède est réservé à la version française de ce "petit" journal; il y a des choses que je ne puis exprimer qu'en français (1988b: 116).

Affermando che ogni lingua offre strumenti diversi per rappresentare il sé, possiamo dire che la scelta linguistica diventa una decisione identitaria, in cui l'autore sceglie quale versione di sé mostrare.

Come rivelano gli esempi sovracitati, il diario assume la forma di un vero e proprio "minutario": Coccioli segna ora e minuti all'inizio di ogni pagina. Questo grado di precisione riflette il suo perfezionismo anche nella scrittura e nella correzione dei testi, che da un'autotraduzione all'altra presentano rettifiche e revisioni, come indica l'autore stesso:

> Correggo tanto le bozze di tipografia che talvolta il risultato è disastroso: per esempio la versione italiana di *Piccolo Karma*, pubblicata da Mondadori dopo mille revisioni per corrispondenza e per telefono (il fax non esisteva ancora), è risultata pessima. Ciò finisce non solo col paralizzare uno scrittore, [...] ma anche con l'indignare tutti gli editori del pianeta: con me spendono troppo, i costi di produzione risultano esageratamente alti, e in compenso non mi vedono mai soddisfatto. Ne sono consapevole… ma ciò non mi impedisce di restare nello stesso cammino di abominevole perfezionismo (1995: 245).

Strategie autotraduttive e controllo dell'identità

Anche la cura ossessiva dei testi diventa una strategia di controllo dell'identità: ogni correzione è un tentativo di costruire un'immagine coerente di sé stesso in base al lettore finale e alle dinamiche del sistema editoriale.

Coccioli cerca di dare una dimensione più domestica al testo autotradotto, eliminando riferimenti lontani dal lettore e introducendone di specifici alla cultura di arrivo. Attraverso l'autotraduzione, emergono nuovi dettagli, immagini e sensazioni che riproducono la spontaneità tipica della scrittura diaristica, e talvolta riaffiorano eventi del passato dimenticati nell'originale. In questo modo,

l'autotraduttore si rende visibile, dichiarando esplicitamente le proprie intenzioni (Mercuri 165-169).

Illustriamo dunque alcuni esempi in cui Coccioli esprime preoccupazione per il proprio status letterario, uno dei temi che appare con frequenza[4].

Se in *Piccolo Karma* troviamo un ricordo legato a uno dei suoi cani…

> 15.30
> Avevo sciolto Oliver che correva gazzellina bianca dagli occhi di damasco. Questa frase (dal "grande diario") mi è venuta alla mente, una frase un poco assurda, che duole (1987: 103).

… in *Pequeño Karma*, alla stessa ora, si porge una serie di domande retoriche dal tono autocritico e disilluso, che lasciano trasparire una crisi del senso della scrittura e del suo destinatario:

> 15:30 hrs
> ¿Para qué escribimos, o mejor dicho para qué escribo yo si me es absolutamente imposible "visualizar" a un ser humano adquiriendo un libro mío, volviendo a la casa con él, yendo a la cama más temprano para, en un estado de calma, leerlo?
> Y, admitiendo que alguien lea un libro mío, ¿de qué modo lo hace? ¿Molestado por llamadas telefónicas? ¿Interrumpiéndose para decirle al niño que se lave los dientes?
> ¿O acaso escribimos para, discutible honor, ser leídos por otros escritores? [...] (1988a: 88).

Questa riflessione intende l'identità come una negoziazione tra l'autore-traduttore e il lettore modello, con cui instaura un dialogo continuo.

In un altro esempio significativo, rivolgendosi al minutario come interlocutore, Coccioli si fa una serie di domande esistenziali dalle quali trapela una crisi identitaria e la messa in discussione del ruolo dello scrittore:

> 19.24
> Vado a vedere televisione, poi torno in questa stanza, poi rivado a vedere televisione, poi ritorno qui alla macchina da scrivere…
> Sì, caro Minutario, perché faccio queste cose, perché mi trovo in questa casa, perché mi ritrovo altrove, [...] perché non vivo come gli altri scrittori pare che vivano: nel fasto, nell'importanza, in sontuose cene, fra conversazioni intellettualmente elevate, membro di giurie famose, in mezzo a serti di gloria? Perché sono Coccioli e non Moravia, non Bevilacqua, non Pomilio, non Cassola, non…: chi sono gli altri scrittori italiani famosi, e degni di esserlo?

4 Coccioli aveva già fatto presente che il suo caso di scrittore e autotraduttore trilingue era eccezionale e aveva voluto rivendicare la propria posizione all'interno del panorama letterario, dove, a suo dire, era considerato un autore locale pur essendo straniero: «Il caso di uno scrittore che si esprime, e non con qualunquistica indifferenza, in tre lingue separatamente: italiano, francese, spagnolo; ciò che, se è vero quanto mi si assicura, non è una cosa comune. Cosa ancora più strana: in Francia vengo preso per uno scrittore francese [...] mentre nei paesi ispanici si pensa di me quasi lo stesso nei riguardi della lingua di Cervantes» (1986: 10-11).

> Perché non sono un Juan Pérez qualsiasi: o un Giuseppe Rossi?
> 19.28
> Perché aggiungo all'esilio del Messico "questo" esilio, e perché all'Esilio in sé, che è la vita, ho aggiunto, inventandomeli, altri esili? (1987: 137).

Mentre in spagnolo troviamo gli stessi riferimenti, in francese gli scrittori italiani vengono sostituiti da un personaggio più conosciuto nella cultura meta: Michel Déon, scrittore, drammaturgo e accademico della lingua francese, nonché amico di Coccioli durante i suoi anni a Parigi.

> 19 h 24
> Pourquoi ajouter à l'exil du Mexique "cet" exil, et pourquoi à l'Exil en soi, qu'est vivre, ai-je toujours ajouté, en les inventant, d'autres exils? [...]
> Oui, cher Journal, pourquoi fais-je ces choses, pourquoi suis-je dans cette maison, pourquoi ne suis-je pas ailleurs, [...] Pourquoi ne vis-je pas comme il paraît que vivent les écrivains: dans le faste, dans l'importance de soi-même, entre des causeries élevées, voyageant sur des bateaux de plaisance, donnant de spirituelles interviews, lisant The New York Times, couchant avec d'étonnantes jeunes femmes (ou avec des garçons divins)? Pourquoi suis-je Carlo Coccioli et non Michel Déon de l'Académie Française (dénominations que je m'obstine à écrire, comme il y a cinquante ans, avec deux majuscules)? (1988b: 168-169).

L'identità narrativa non è fissa, ma modulata dalle aspettative del lettore e dalla cultura di arrivo, confermando il ruolo dell'autotraduzione come strumento di mediazione tra il sé e l'alterità.

Secondo la teoria dell'addomesticamento di Venuti (1995), nell'autotraduzione francese sono numerosi i casi di adattamento di riferimenti culturali presenti in italiano che avvicinano il testo, e di conseguenza l'autore, al lettore francese. Per esempio, in un'altra pagina del diario (venerdì 8 novembre, ore 8.14), Coccioli parla con dispiacere del fallimento del progetto di pubblicare in Messico le sue opere complete. In questo paragrafo di *Petit Karma* ricorre all'aggiunta di un lungo passaggio sulla morte dell'editore Charles Orengo e sulla vendita del suo appartamento di Parigi, due perdite che per l'autore segnano la fine della sua carriera come "scrittore francese": «[...] je perdis donc, à la fois, l'éditeur fidèle et passionné, le collaborateur affectueux et indispensable, et même un espace où demeurer: en somme, tout ce qui faisait Carlo Coccioli "écrivain français"! [...]» (1988b: 211-212).

Se in francese Coccioli cerca l'empatia dei lettori rivendicando un passato da scrittore con buone connessioni nel mondo editoriale e mostrando familiarità con la cultura locale, nell'autotraduzione spagnola tende ad autocensurarsi, smorzando le critiche a personaggi della letteratura latinoamericana o della società messicana che appaiono nell'originale italiano. In quest'ultimo, l'autore si dilunga spesso su elementi culturali del paese in cui vive, con l'obiettivo di

avvicinare una cultura lontana ai lettori italiani (Mercuri 168).

Conclusioni

La struttura frammentaria del diario consente all'autore-traduttore una maggiore autonomia nell'eliminare, aggiungere o ampliare parti del testo, potenziandone la creatività (Mercuri 243). In qualità di mediatore tra più culture e volendo presentare un'immagine di sé più accattivante, Coccioli esercita la propria libertà selezionando e riorganizzando i ricordi, aggiungendo precisazioni e infine correggendo eventuali errori o sviste presenti nell'originale.

Pur sfruttando la flessibilità del genere autobiografico e prestando particolare attenzione al lettore finale, *Pequeño Karma* e *Petit Karma* mantengono un rapporto di dipendenza dal diario originale in italiano (Mercuri 251).

Il caso estremo di Carlo Coccioli come autotraduttore, con un totale di dodici opere autotradotte, e di *Piccolo Karma* nello specifico, permette di approfondire questioni fondamentali come il genere letterario e la visibilità dell'autotraduzione. In conclusione, per Carlo Coccioli l'autotraduzione diventa uno strumento di sopravvivenza identitaria e di affermazione letteraria, un modo per rimanere nel panorama italiano, francese e latinoamericano, pur occupando una posizione di marginalità.

Piccolo Karma, con la simultaneità e le differenze tra l'originale e le autotraduzioni, mostra come il diario autotradotto possa diventare uno spazio privilegiato per analizzare il modo in cui l'identità dell'autore-traduttore si costruisce e si trasforma in relazione alla lingua utilizzata e al lettore finale.

Opere citate

Casanova, P. (2002): Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, pp. 7-20.

Castellani, J.-P. (2004): Francisco Umbral: ¿escritor sin género? In C. Fernández Prieto & M. Á. Álvarez (Eds.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 333-342). Madrid: Visor Libros.

Coccioli, C. (1962): *Omeyotl, diario messicano*. Firenze: Vallecchi.

Coccioli, C. (1986): *Rapato a zero*. Firenze: Vallecchi.

Coccioli, C. (1987): *Piccolo Karma*. Milano: Mondadori.

Coccioli, C. (1988a): *Pequeño Karma*. México DF: Diana.

Coccioli, C. (1988b): *Petit Karma*. Paris: Éditions du Rocher.

Coccioli, C. (1995): *Tutta la verità*. Milano: Rusconi.

Coccioli, C. (2001): *Pequeño Karma*. México DF: Lectorum.

Demetrio, D. (1996): *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé*. Milano: Raffaello Cortina.

Eco, U. (2003): *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.

Girard, R. (1996): El diario como género literario. *Revista de Occidente*, 182-183, pp. 31-38.
Grutman, R. (1998): Autotranslation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 17-20). London & New York: Routledge.
Lejeune, P. (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
Lejeune, P. (1998): *L'Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
Lejeune, P. (2004): El pacto autobiográfico, 25 años después in C. Fernández Prieto & M. Á. Álvarez (Eds.), *Autobiografía en España: un balance* (pp. 159-172). Madrid: Visor Libros.
López López-Gay, P. (2008): *La autotraducción literaria: traducibilidad, fidelidad, visibilidad. Análisis de las autotraducciones de Agustín Gómez-Arcos y Jorge Semprún*. Tesi di dottorato. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
Mercuri, V. (2010): Piccolo Karma *di Carlo Coccioli: un caso extremo de autotraducción*. Tesi di dottorato. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
Picard, M. (1981): *La lecture comme jeu*. Paris: Minuit.
Tanqueiro, H. (1999): Un traductor privilegiado: el autotraductor. *Quaderns. Revista de traducció*, 3, pp. 19-27.
Tanqueiro, H. (2007): L'autotraduction comme objet d'étude. *Atelier de traduction*, 7, pp. 91-98.
Venuti, L. (1995): *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York: Routledge.

Reçu: 09/01/2026 – Accepté: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16za8

UNE ÉTRANGÈRE EN CHINE. AUTO-, ALLO- ET ATRADUCTION CHEZ LISA CARDUCCI

Paolo Magagnin*
Fabio Regattin**

Lisa Carducci est une écrivaine, poète, traductrice et enseignante canadienne d'origine italienne, née à Montréal en 1943. Après une longue carrière au Canada, elle s'installe en Chine en 1991, où elle poursuit son activité d'écriture et d'enseignement et devient une vulgarisatrice enthousiaste des cultures chinoises auprès des publics occidentaux. Écrivant en français, italien, anglais, espagnol et chinois, elle publie de nombreux ouvrages, dont une partie importante est consacrée à la Chine contemporaine. Cette contribution analyse son rôle de passeuse entre la Chine et l'Occident à partir d'un corpus de volumes publiés entre 1998 et 2013, consacrés aux cultures, traditions, mœurs et transformations sociales de son pays d'adoption. Ces textes, monolingues ou bilingues, paraissent en français, anglais, italien et chinois selon des configurations éditoriales variables. L'étude examine à la fois les textes, leurs paratextes et leurs conditions de publication afin d'interroger la nature du travail traductif de Carducci. La présence de collaborateurs, réviseurs et traducteurs aux rôles parfois imprécis rend en effet difficile la distinction entre autotraduction, allotraduction et «semi-autotraduction», notamment pour les versions chinoises. La comparaison met également en évidence des stratégies de traduction variables. Les ouvrages constituent ainsi un véritable laboratoire dans lequel Carducci reprend et remanie constamment ses propres textes. Une attention particulière est accordée à la dimension idéologique de cette production: publiée principalement par des maisons d'édition chinoises liées aux circuits institutionnels de diffusion culturelle, Carducci contribue à construire une représentation largement positive de la Chine et à corriger ce qu'elle considère comme des perceptions occidentales déformées. Son œuvre apparaît ainsi comme un espace complexe de médiation où écriture, traduction, pratiques éditoriales et enjeux idéologiques concourent à façonner un imaginaire de la Chine destiné au lectorat occidental.

Mots-clés: Carducci, Lisa; autotraduction; *soft power*; Chine; vulgarisation

A stranger in China. Self-, allo-, and atranslation in Lisa Carducci's work
Lisa Carducci is a Canadian writer, poet, translator, and teacher of Italian origin, born in Montreal in 1943. After a long career in Canada, she moved to China in 1991, where she continued her work as a writer and educator and became an enthusiastic popularizer of Chinese cultures for

* Università degli Studi di Udine.

** Università Ca' Foscari Venezia.
Cet article résulte d'une collaboration étroite entre les deux auteurs. Toutefois, pour les besoins de l'attribution scientifique, les sections 2.2 et 3.2 relèvent de la responsabilité de Paolo Magagnin, et les sections 2.1 et 3.1 de celle de Fabio Regattin. Les sections 1 et 4 ont été rédigées à quatre mains.

Western audiences. Writing in French, Italian, English, Spanish, and Chinese, she has published numerous works, many of which focus on contemporary China. This article examines her role as a cultural mediator between China and the West through a corpus of volumes published between 1998 and 2013, devoted to the cultures, traditions, customs, and social transformations of her adopted country. These monolingual or bilingual texts appeared in French, English, Italian, and Chinese within varying editorial configurations. The study considers the texts, their paratexts, and their publication contexts in order to investigate the nature of Carducci's translational activity. The involvement of collaborators, revisers, and translators whose roles are sometimes unclear makes it difficult to distinguish between self-translation, allographic translation, and "semi-self-translation", particularly in the Chinese versions. Comparison also reveals different translation strategies. Carducci's books thus constitute a genuine writing laboratory in which she continually reuses and reshapes her own material. Particular attention is also devoted to the ideological dimension of this production: published mainly by Chinese presses connected with institutional circuits of cultural dissemination, Carducci's works contribute to constructing a broadly positive representation of China and to correcting what she considers distorted Western perceptions. Her work therefore emerges as a complex space of cultural mediation in which writing, translation, editorial practices, and ideological concerns jointly shape an image of China for Western readers.

Keywords: Carducci, Lisa; self-translation; soft power; China; popularization

1. Parcours d'une citoyenne du monde[1]

Lisa Carducci[2] (1943, Montréal) est une écrivaine, poète, nouvelliste, essayiste, traductrice et enseignante québécoise. Fille d'un père d'origine italienne et d'une mère canadienne, elle grandit à Montréal, où, pendant trente ans, elle enseigne les langues, le théâtre et l'histoire. Malgré ses origines, l'italien est pour elle une langue acquise, qu'elle apprend en autodidacte. Quant au premier contact de Carducci avec la Chine, il a lieu en 1985, lors d'un voyage de groupe d'un mois. Après son retour au Canada, elle prend la décision de vivre une année entière en Chine, demandant un poste d'enseignante de français. Elle s'y installe en 1991, à l'âge de 48 ans. En Chine, elle dit avoir trouvé un sentiment d'appartenance, se sentant rapatriée et une, avec son corps et son esprit en harmonie. Carducci enseigne le français à l'Université des langues étrangères de Beijing pendant deux ans; elle travaille ensuite, pendant six ans, pour la Télévision Centrale de Chine (CCTV), contribuant à l'ouverture d'une

1 Cette biographie a été constituée à partir des sources suivantes: Bonino 2004, CGTN 2022, L'île (s.d.), Noroît (s.d.).

2 Nous renvoyons à la première section de la bibliographie («Corpus analysé») pour les références complètes; les noms des éditeurs ont été gardés tels qu'ils paraissent dans les volumes, même lorsque le nom d'un même éditeur change selon la langue d'écriture du volume.

station francophone. Elle est également rédactrice pour l'hebdomadaire *Beijing Review* et traductrice pour plusieurs maisons d'édition. En 2001, elle reçoit le Prix de l'amitié du gouvernement chinois (*Zhongguo zhengfu youyi jiang* 中国政府友谊奖) et, en 2005, elle obtient le statut de résidence permanente à Beijing. Elle rentre à Montréal en 2020. Témoin du développement et des progrès du Pays du dragon, elle se consacre à un rôle de vulgarisatrice des cultures chinoises pour plusieurs publics occidentaux, écrivant ou traduisant ses textes en plusieurs langues différentes. Dans notre contribution, nous allons nous concentrer sur quelques-uns de ses ouvrages consacrés à la Chine, et dont Carducci a fait paraître, au fil du temps, des éditions en chinois, anglais, français et italien. Nous laisserons de côté tout un pan de sa pratique autotraductive, qui concerne sa production littéraire et poétique, où l'autrice utilise également (bien que très rarement) une ultérieure langue d'écriture et de traduction, l'espagnol (cf. Van Bolderen 138).

2. Le corpus

2.1. Choix et présentation

Notre corpus se compose de douze livres au total[3]; ce choix, qui laisse de côté de nombreux ouvrages de la riche bibliographie de l'autrice, dépend de la facilité de repérage des textes, parus presque toujours chez des éditeurs chinois, et ayant eu une distribution assez limitée en dehors des frontières de la République populaire de Chine. Les volumes analysés couvrent une période allant de 1998 à 2013. Six de ces livres sont monolingues (trois ont été rédigés en français, deux en anglais, un en italien), six bilingues (anglais-chinois dans quatre cas, français-chinois dans deux). Tous les volumes sont des recueils d'articles portant sur différents aspects de la vie, de la culture et de la société chinoises; ces mêmes articles ont souvent été publiés une première fois dans des journaux ou des revues, avant d'avoir été recueillis et parfois revus et adaptés pour la deuxième publication. Il resterait donc à faire un travail de repérage et de mise en rapport de ces sources avec les articles publiés dans les volumes, afin de voir comment le passage des périodiques aux livres a modifié –si tel est le cas– les textes.

Notre analyse se concentrera avant tout sur les «objets-livres»; la *visibilité* même du caractère autotraductif des textes varie selon les occasions, certains volumes faisant état de la présence d'un réseau de collaborateurs assez fourni, mais aux rôles parfois incertains. De ce fait, la «transparence» ou «l'opacité»

3 Malgré la proximité des titres, ce couple de textes n'a aucun rapport avec la série en anglais *Talking About China*.

de l'autotraduction (cf. Dasilva 2011), tout comme la possibilité de se trouver parfois face à des «semi-autotraductions» (cf. Dasilva 2016) écrites en collaboration, restent à établir. Après une section consacrée à des aspects idéologiques, nous passerons à une exploration des textes autotraduits, qui prendra la forme d'une comparaison d'un échantillon d'articles pour les différents couples de langues impliquées. Et nous disons bien «couples» et non pas «paires de langues», pour une raison qui deviendra apparente dans la présentation de la constellation éditoriale développée par Carducci. Voyons alors comment se distribue le corpus.

Le premier texte qui le compose, publié en français en 1998, est *La Chine, telle que je la vis*. Il s'agit de la seule coédition internationale, impliquant un éditeur chinois (Éditions Littérature Chinoise) et un éditeur québécois (Humanitas). Une version chinoise abrégée est publiée en juin 2001 par l'éditeur chinois New World Press sous le titre *Ganshou Zhongguo – 20 shiji zuihou shi nian wo de suo jian suo wen* 感受中国——20世纪最后十年我的所见所闻 (litt. *Ressentir la Chine – ce que j'ai vu et entendu au cours de la dernière décennie du XX*e *siècle*), dans une traduction de Ying Yuanma. Une version anglaise, également abrégée, *Eleven Years in China – And Counting*, est publiée l'année suivante (2002) chez Foreign Languages Press. La page de titre présente la double mention «Written by Lisa Carducci / Polished by June Masuda». L'année 2002 semble particulièrement féconde pour Carducci, qui publie quatre autres titres: *Grand comme le monde / As Great as the World* chez China Intercontinental Press (la version anglaise portant, tout à la fin du livre, la mention «Translated from the original French by the author, with the help of June Masuda»), dont la traduction chinoise *Da ruo tianxia* 大若天下 paraît en 2003; et *Talking About China / Propos d'une étrangère en Chine* chez Foreign Languages Press (ces deux textes sont bilingues, anglais-chinois et français-chinois; il est fait mention d'un «English polisher» anonyme dans l'introduction anglaise; la directionnalité va cette fois de l'anglais vers le français –c'est l'autrice qui l'affirme dans son introduction). Après 2002, les publications s'espacent. En 2005 paraît *Ma Chine au quotidien* (bilingue français-chinois), dont une version anglaise augmentée (elle aussi bilingue, anglais-chinois) sera publiée en 2008 sous le titre *Talking About China II* (l'éditeur est toujours Foreign Languages Press); dans la version anglaise, il sera à nouveau fait allusion à un, ou une, «professional English polisher», sans plus de précisions.

Entre-temps, en 2007, Carducci se lance dans l'écriture en italien, publiant pour le même éditeur *E se parlassimo della Cina*, traduit l'année suivante en

français (*Et si nous parlions de la Chine*)[4]. Le texte italien comporte une préface allographe, par Ida Di Ianni, qui ne fait que présenter l'ouvrage, mais il est fait mention de la «preziosa collaborazione» (Carducci 2007: vii) de trois personnes dont les rôles ne sont pas définis – Elena Carducci, la même Ida Di Ianni et Gabriella Bonino. La version française reprend la préface de Di Ianni et remercie Jean Desjardins «pour sa collaboration à la relecture» (Carducci 2008a: 3). Suivent les deux derniers textes: *Talking About China III* en 2010, pour Foreign Language Press, et enfin *China, Its People and Its Life* (2013), pour China Intercontinental Press. Les deux volumes n'ont pas, à notre connaissance, été traduits. Pour ce qui est des relectures, *Talking about China III* mentionne, dans le colophon, les noms de David Ferguson et de Li Yang en tant que responsables de la «révision de la langue anglaise», tandis que *China, Its People and Its Life* ne fait état d'aucune relecture de la version anglaise.

Ce parcours chronologique d'une section importante de la bibliographie de Lisa Carducci montre différentes données intéressantes, et laisse plusieurs questions en suspens. Pour reprendre certaines catégorisations établies au fil du temps par Rainier Grutman, Carducci est-elle une autotraductrice sédentaire ou migratrice (cf. Grutman 2015: 10)? Ses traductions sont-elles simultanées, consécutives ou différées (cf. Grutman 2009)? A-t-elle une, ou plusieurs, langues-source préférée(s), et qu'en est-il de la directionnalité de son travail d'autotraductrice? Quel est le rôle du chinois, présent dans un certain nombre d'ouvrages (selon les occasions, en regard ou après la version en langue «occidentale»)? Les données paratextuelles sont-elles concluantes? Sommes-nous face à des autotraductions, ou du moins à des «semi-autotraductions» pour la langue chinoise?

Van Bolderen (138-139), qui analyse sa production poétique canadienne, peut considérer Carducci comme une autotraductrice sédentaire, mais elle pose justement le problème du changement de statut de notre autrice selon la perspective qu'on déciderait d'adopter (Van Bolderen 147); notre catégorisation selon cet axe dépend entièrement de son auctorialité par rapport aux textes chinois. En effet, tout en étant une autrice qui s'est déplacée, Carducci tend à se traduire surtout entre ses langues occidentales: du français à l'anglais, et réci-

4 Nous sommes pleinement conscients de l'intérêt –voire de la nécessité– d'une analyse microtextuelle qui permettrait, par la reproduction et la comparaison fine des différents bitextes, de donner corps à des affirmations qui restent ici, pour ainsi dire, désincarnées. Toutefois, des raisons d'espace nous ont conduits à privilégier ici une vue d'ensemble. Les lectrices et lecteurs trouveront donc une série de descriptions qui constituent un premier jalon plutôt qu'une analyse exhaustive. Nous envisageons de revenir sur ce corpus dans des publications ultérieures, où une attention plus approfondie pourra être portée aux textes eux-mêmes, ainsi qu'aux paratextes assez nombreux (introductions, préfaces) qui les accompagnent.

proquement; et de l'italien au français. Il est vrai aussi, toutefois, que la matière de ses livres n'existerait pas sans son déplacement. Quant à la classification sur l'axe «simultané / consécutif / différé», les dates de publication laissent penser que deux catégories sont activées selon les occasions: *La Chine, telle que je la vis* est publié en 1998, sa traduction anglaise *Eleven Years in China – And Counting* en 2002; on se situerait donc dans le dernier cas; *Grand comme le monde / As Great as the World* sont publiés simultanément, en 2002, mais les paratextes signalent que la version anglaise est une traduction du texte français –on serait donc dans le consécutif; toujours en 2002, *Talking About China / Propos d'une étrangère en Chine* laissent penser à une autre autotraduction consécutive. Par la suite, les «deuxièmes versions» s'espacent à nouveau: trois ans séparent *Ma Chine au quotidien* de *Talking About China II* (2005-2008), un an *E se parlassimo della Cina* (2007) et *Et si nous parlions de la Chine* (2008). Pour ce qui est des deux derniers textes, il est surprenant qu'une autrice qui se traduit aussi souvent décide de ne pas le faire: on se situerait dans «l'atraduction» (Le Disez), la non-traduction manifeste. Autre aspect intéressant, la directionnalité. La langue d'écriture préférée semble être le français, mais d'autres configurations existent: italien-français (Carducci se réapproprie donc la langue ancestrale), et anglais-français aussi. Bien que Carducci soit assurément une autotraductrice plurilingue, une autre donnée semble digne d'intérêt: jamais un texte n'est traduit plusieurs fois, il n'y a que des bitextes aux langues variées. Apparemment, en effet, et malgré les déclarations de l'autrice à propos de certains textes qu'elle aurait rédigés en chinois, les traductions vers cette langue ne semblent jamais être de son cru. Le statut des autotraductions de Carducci n'est pas non plus totalement clair: sur le versant «autonomie / collaboration», la présence paratextuelle de nombreux acteurs aux rôles non définis permet d'imaginer un certain nombre de «semi-autotraductions»; sur le versant «transparence / opacité», de nombreux textes sont publiés sans mention de leur statut, et les situations sont variables: jamais indiqué dès la couverture, l'aspect traductif est parfois mentionné dans les présentations / introductions et parfois induit uniquement à la lecture. Les rôles respectifs de l'autrice et des éditeurs dans cette configuration restent à analyser.

2.2. Enjeux idéologiques

En Chine, la réflexion sur la «propagande extérieure» émerge dès les années 1920, mais c'est surtout à partir des années 1990, après le massacre de Tian'anmen, que les autorités intensifient leurs efforts pour améliorer l'image internationale du pays, en tant que stratégie visant à accompagner et légitimer la montée en puissance politique et économique de la Chine post-maoïste. Encouragée sous

Hu Jintao 胡锦涛, elle se renforce considérablement à partir de 2012 avec Xi Jinping 习近平, autour du mot d'ordre «bien raconter les histoires de la Chine» (*jianghao Zhongguo gushi* 讲好中国故事) et de la volonté de contrer les récits médiatiques étrangers, jugés biaisés. Le *soft power* culturel devient alors un outil primordial, mobilisé à la fois à des fins externes et internes, et impliquant l'ensemble de l'écosystème socioculturel. Un rôle particulier est attribué aux «amis étrangers» (*waiguo pengyou* 外国朋友), figures internationales relayant le point de vue chinois.

Le travail de Carducci semble s'inscrire largement dans cette dynamique. Par la diffusion de la culture chinoise contemporaine, elle contribue à promouvoir une image positive du pays, mettant en avant l'hospitalité de la population, la richesse culturelle et le dynamisme du modèle chinois, tout en cherchant à corriger les représentations occidentales jugées déformées. Bien qu'elle reconnaisse certains aspects controversés du système chinois, son discours demeure souvent ambigu et tend parfois à défendre explicitement les positions officielles.

La trilogie *Ces gens merveilleux*, consacrée au Guangxi (Carducci 2008c), au Ningxia (Carducci 2008d) et au Xinjiang (Carducci 2008e), illustre particulièrement cette dynamique. Ces ouvrages explorent la vie et la culture de régions marquées par la présence de minorités ethniques. Le volume dédié au Xinjiang revêt une importance spécifique, compte tenu de la sensibilité politique de cette région, caractérisée par les tensions entre politiques d'assimilation han et aspirations autonomistes ouïghoures, dans un contexte de contrôle étroit de l'information. Malgré ces contraintes, l'autrice propose une représentation largement positive des conditions de vie des Ouïghours et souligne la coopération des autorités locales, décrites comme attentives et disponibles (Carducci 2008: 270). Le récit culmine dans une affirmation symbolique d'appartenance au «peuple chinois», suggérant une forte identification à la réalité présentée (ibid.: 271).

Le cadre éditorial de ses publications confirme cette proximité avec les circuits officiels. Carducci a collaboré de manière régulière avec Foreign Language Press (*Waiwen chubanshe* 外文出版社), maison d'édition fondée en 1952 et rattachée au Département de la propagande du Comité central du Parti communiste chinois, dont la mission consiste à diffuser à l'international des ouvrages valorisant la politique nationale et les réalisations du pays. Elle a également publié auprès de China Intercontinental Press (*Wuzhou chuanbo chubanshe* 五洲传播出版社), elle aussi liée au même Département et engagée dans la promotion de l'image de la Chine à l'étranger. D'autres maisons d'édition avec lesquelles elle a travaillé présentent des liens similaires avec des organismes officiels et s'inscrivent dans une ligne éditoriale orientée vers la diffusion de récits favorables au pays. Par ailleurs, l'autrice a collaboré avec des organes de presse gouvernementaux, tels que l'anglophone *China Daily* ou le *Quotidien*

du Peuple (*Renmin ribao* 人民日报), avant de regrouper ses articles dans des recueils (Carducci 2010: vi).

Enfin, l'attribution du Prix de l'amitié du gouvernement chinois, la plus haute distinction accordée aux experts étrangers ayant contribué à la modernisation et à la politique de réforme et d'ouverture, marque une étape décisive dans l'institutionnalisation de son rôle. Cette reconnaissance officielle apparaît comme une validation de la convergence entre l'image de la Chine véhiculée dans ses œuvres et celle qui est promue par les autorités nationales.

3. Un regard sur les textes

Parce que nous ne proposons ici qu'une première étude exploratoire consacrée à la problématique de l'autotraduction chez Lisa Carducci, nous nous limiterons à un échantillon petit mais représentatif (quelques articles pour chaque bitexte), essayant de comprendre *comment* notre autrice s'autotraduit et –au vu du caractère plurilingue de son activité– *si et comment* ses langues de travail ont une influence sur sa manière de se traduire. Nous nous concentrerons tour à tour sur chacun des cinq bitextes EN-FR-IT et, ensuite, sur leurs versions en chinois.

3.1. Les traductions entre français, anglais et italien

Pour cette première sous-section, nous avons choisi à chaque fois les articles qui concernaient de la façon la plus explicite, à partir des titres, des questions linguistiques. Il s'agit des sections «La Langue» / «Language» (Carducci 1998: 53-67, 2002b: 24-35); «Langue et communication» / «Language and Communication» (Carducci 2002c: 35-43, 2002a: 32-40); «Language and mentality» / «Langue et mentalité» (Carducci 2002e: 216-224, 2002d: 52-60); «Le nom, c'est la chose» / «The Name 'Is' the Thing» (Carducci 2005: 74-79, 2008b: 116-122); «Il nome è la cosa» / «Le nom est la chose» (Carducci 2007: 147-149, 2008a: 186-189). Pour ce qui est de ces courtes descriptions, des contraintes d'espace obligeront nos lecteurs à nous croire sur parole: nous ne pourrons pas citer d'exemples dans le cadre somme toute restreint de cet article.

La Chine, telle que je la vis > Eleven Years in China – and Counting

Dès le départ, on remarque des différences dans la structure des sections. Par rapport aux 14 articles qui composent la version française, 9 sont repris en anglais, 5 sont supprimés et 3 sont ajoutés. Chaque texte présente, de plus, un niveau de réécriture très important: même pour ce qui est des articles qu'on retrouve dans les deux versions, des paragraphes sont supprimés ou ajoutés, d'autres déplacés. Les textes français semblent globalement plus familiers, et

l'autrice renvoie plus volontiers à son expérience personnelle; ces éléments se perdent dans l'anglais, qui semble beaucoup plus direct et impersonnel.

Grand comme le monde > As Great as the World
Contrairement au premier bitexte, on est ici face à deux textes très proches. Les versions sont pleinement comparables, l'approche littéraliste. Un aspect intéressant: un des 3 textes ajoutés à *Eleven Years in China – and Counting* se retrouve, modifié, en français; c'est ensuite la nouvelle version française qui constitue l'hypotexte de son pendant anglais.

Talking About China > Propos d'une étrangère en Chine
Il s'agit, dans ce cas comme dans les suivants, d'un seul article, plus long de ceux qui composaient les sections des livres précédents. L'approche adoptée est, ici aussi, assez littéraliste, et les deux textes, pleinement comparables. Des sections importantes de ce bitexte (plus de 50% de son étendue) remanient quelques-uns des articles publiés dans les livres précédents.

Ma Chine au quotidien > Talking About China II
Globalement, la traduction anglaise est conforme au texte français. Après deux bitextes très littéralistes, toutefois, on remarque une approche plus axée sur la variation. Au niveau du paragraphe, des informations sont réélaborées de façon assez libre, et –en un seul cas– des paragraphes sont supprimés.

E se parlassimo della Cina > Et si nous parlions de la Chine
Comme le titre le laissait imaginer, le bitexte choisi reprend –en l'adaptant– celui du livre précédent. Dans la version italienne, le texte de 2005 subit une réduction assez importante, des sous-titres disparaissent et on ajoute une citation en exergue. La traduction française, assez littérale, se fait ensuite à partir de cette nouvelle version.

Un bilan, forcément provisoire
Comparer des textes portant sur le même sujet a eu un avantage inattendu: nous avons pu découvrir les emprunts systématiques de textes, ou de portions de texte, d'un livre à l'autre. Les livres de Carducci sur la Chine semblent donc se constituer comme un véritable laboratoire, où chaque texte est clos et terminé dans un certain volume et, en même temps, pré-texte pour les publications à venir, dans une dynamique qui fait penser à une forme d'autotraduction intralinguistique. Les différents textes ne sont jamais republiés dans une seule et même forme, mais constamment remaniés, revus, mis à jour. Ce qui surprend, au vu

de cette méthode d'écriture, ce n'est pas l'existence de bitextes (le premier, le quatrième) axés sur la variation et sur la réécriture, mais plutôt celle d'au moins trois traductions (la deuxième, la troisième, la cinquième) qui adoptent une stratégie très littérale.

3.2. Les traductions en chinois

La Chine, telle que je la vis **>** *Ganshou Zhongguo* **>** *Eleven Years in China*

Le passage de la version française à la première traduction chinoise, réalisée par Ying Yuanma 应远马, met en évidence plusieurs transformations textuelles: la fusion de sections initialement distinctes, l'actualisation de certaines données, mais aussi la suppression de passages plus ou moins étendus. Ces coupes concernent tant des sections entières –jugées superflues ou incompatibles avec une image positive de la Chine, comme celles portant sur le tourisme ou la criminalité– que des passages plus limités, dont l'élimination semble relever de considérations d'opportunité politique.

Grand comme le monde / As Great as the World **>** *Da ruo tianxia*

La structure et le contenu de l'ouvrage sont strictement identiques dans les trois versions française, anglaise et chinoise, cette dernière ayant été réalisée par le couple, également dans la vie, de traducteurs et de spécialistes de la littérature française, Sun Guirong 孙桂荣 et Yi Feng 逸风. Contrairement à l'ouvrage mentionné précédemment, le passage à la version chinoise ne donne lieu à aucune omission de sections ni à aucune réorganisation textuelle, pas plus qu'à des suppressions significatives. L'introduction et les autres paratextes, eux aussi, reproduisent scrupuleusement la structure et le contenu de l'original.

Propos d'une étrangère en Chine / Talking About China

Bien que les éditions français-chinois et anglais-chinois aient été publiées simultanément par la même maison d'édition, elles présentent des différences notables. La préface française précise que les textes ont d'abord été rédigés en anglais et mentionne Gong Jieshi 宫结实 comme traducteur chinois, tandis que la préface anglais-chinois ne nomme pas le traducteur. Si les introductions chinoises sont très proches, les versions issues du français et de l'anglais diffèrent sensiblement sur les plans lexical et syntaxique, ce qui suggère, sans certitude, l'intervention de traducteurs distincts, l'identité du traducteur depuis l'anglais demeurant inconnue.

Ma Chine au quotidien / Talking about China II

Comme dans le cas précédent, les traductions chinoises des éditions français-chinois et anglais-chinois restent globalement proches, sur le plan du

contenu, de leurs textes sources respectifs, tout en présentant entre elles des différences marquées d'ordre lexical et syntaxique, ce qui permet de supposer l'intervention de traducteurs distincts. Toutefois, ni *Ma Chine au quotidien* ni *Talking about China II* ne mentionnent l'identité des responsables de la version chinoise: cette information est absente tant du premier ouvrage, qui ne comporte qu'un bref paratexte précisant l'origine journalistique des articles, que du second, dont le colophon en anglais ne cite que les réviseurs de la langue anglaise May Yee et Yu Ling.

Talking About China III
La comparaison entre les textes originaux anglais réunis dans cet ouvrage et leurs traductions chinoises met une nouvelle fois en évidence une approche littéraliste et un haut degré de précision linguistique, en cohérence avec la vocation explicitement didactique de l'œuvre. Là encore, toutefois, le colophon ne mentionne que les réviseurs de la langue anglaise, David Ferguson et Li Yang, tandis que le nom du responsable de la traduction chinoise n'apparaît dans aucune des sections paratextuelles.

China, Its People and Life
Dans ce dernier texte de notre corpus, qui prolonge la série *Talking about China* et en poursuit l'approche combinant reportage, essai et didactique de la langue, le traducteur chinois sort enfin de l'anonymat: le traducteur renommé Yu Lan est en effet dûment mentionné dans le colophon et se voit même accorder une place sur la quatrième de couverture, où figure un bref texte saluant l'approche sincère de l'écriture de Lisa Carducci. Les traductions chinoises, à l'instar de celles de la série *Talking about China*, demeurent très proches des textes originaux; il est en outre intéressant de relever que les textes anglais comportent eux aussi l'insertion de transcriptions en pinyin non glosées, ainsi que de caractères chinois, en proportion plus importante que dans les ouvrages précédents.

Un bilan (une fois encore) forcément provisoire
Comme cela a été observé à propos des traductions entre le français, l'anglais et l'italien, cet examen préliminaire des traductions vers le chinois met lui aussi en lumière des processus intéressants de remaniement et d'actualisation des textes sources. À ces mécanismes s'ajoute, dans certains cas, la question problématique de l'attribution de la version chinoise, dont le ou la responsable n'est explicitement mentionné que lorsqu'il s'agit d'une figure reconnue. On observe en outre, à plusieurs reprises, une tendance à proposer une nouvelle traduction chinoise dans le second bitexte –à commencer par la paire *Propos*

d'une étrangère en Chine / Talking about China– plutôt que de réutiliser celle figurant dans le bitexte «original». Enfin, les traductions chinoises témoignent, dans la quasi-totalité des cas, d'une approche très proche du texte source. L'exception la plus manifeste est constituée par *Ganshou Zhongguo*, traduction de *La Chine, telle que je la vis*, qui présente de fréquents phénomènes de manipulation textuelle, vraisemblablement liés à la sensibilité politico-idéologique de certains thèmes abordés par Carducci.

4. Conclusions

Approcher les textes sur la Chine de Lisa Carducci s'est avéré être une tâche plus compliquée que prévu. Nous n'avons pu la mener à bien que d'une façon très superficielle et partielle. Il faudrait nécessairement analyser de façon plus approfondie (quand ce n'est analyser tout court!) plusieurs aspects: par exemple, les prises de parole introductives de Carducci et des autres préfaciers et préfacières, que nous avons laissées totalement de côté; ou les textes, qui mériteraient d'être étudiés de façon bien plus approfondie. Par exemple, nous avons eu l'impression –à confirmer par une analyse plus fine –que Carducci remanie davantage ses textes lorsqu'elle travaille entre ses langues «européennes», alors qu'elle reste plus près de la source dans ses textes en mandarin (ce qui pourrait dépendre aussi du clivage auto-/allotraduction). À terme, ces analyses devraient permettre d'avancer des hypothèses quant aux *teloi* (cf. Anselmi) de Lisa Carducci, et d'expliquer les disparités dans les stratégies de traduction. Tous ces aspects n'ont pas pu être développés ici, faute d'espace, mais nous envisageons de continuer à travailler sur ce corpus.

Œuvres citées

Corpus analysé

Carducci, L. (1998): *La Chine, telle que je la vis*. Beijing: Littérature Chinoise; Brossard (QC): Humanitas.

Carducci, L. (2001): *Ganshou Zhongguo – 20 shiji zuihou shi nian wo de suo jian suo wen* 感受中国——20世纪最后十年我的所见所闻. Beijing: New World Press.

Carducci, L. (2002a): *As Great as the World*. Beijing: China Intercontinental Press.

Carducci, L. (2002b): *Eleven Years in China – And Counting*. Beijing: Foreign Languages Press.

Carducci, L. (2002c): *Grand comme le monde*. Beijing: China Intercontinental Press.

Carducci, L. (2002d): *Propos d'une étrangère en Chine*. Beijing: Éditions en langues étrangères.

Carducci, L. (2002e): *Talking About China*. Beijing: Foreign Languages Press.

Carducci, L. (2003): *Da ruo tianxia* 大若天下. Beijing: China Intercontinental Press.

Carducci, L. (2005): *Ma Chine au quotidien*. Beijing: Éditions en langues étrangères.
Carducci, L. (2007): *E se parlassimo della Cina*. Beijing: Casa editrice in lingue estere.
Carducci, L. (2008a): *Et si nous parlions de la Chine*. Beijing: Éditions en langues étrangères.
Carducci, L. (2008b): *Talking About China II*. Beijing: Foreign Languages Press.
Carducci, L. (2008c): *Ces gens merveilleux du Guangxi*. Beijing: Foreign Languages Press.
Carducci, L. (2008d): *Ces gens merveilleux du Ningxia*. Beijing: Foreign Languages Press.
Carducci, L. (2008e): *Ces gens merveilleux du Xinjiang*. Beijing: Foreign Languages Press.
Carducci, L. (2010): *Talking About China III*. Beijing: Foreign Languages Press.
Carducci, L. (2013): *China, Its People and Life*. Beijing: China Intercontinental Press.

Références

Anselmi, S. (2012): *On Self-Translation*. Milano: LED.
Bonino, G. (2004): Lisa Carducci e la Cina. *CRI Online*. Tiré de https://italian.cri.cn/1/2004/07/08/67@14472.htm. (Consulté le 17/09/2026)
CGTN (2022): China in the Eyes of Canadian Writer Lisa Carducci. Tiré de https://news.cgtn.com/news/2022-09-08/China-in-the-eyes-of-Canadian-writer-Lisa-Carducci-1d8KEWTFeg0/index.html. (Consulté le 17/09/2026)
Dasilva, X. M. (2011): La autotraducción transparente y la autotraducción opaca. In X. M. Dasilva & H. Tanqueiro (Éds), *Aproximaciones a la autotraducción* (pp. 45-67). Vigo: Academia del Hispanismo.
Dasilva, X. M. (2016): En torno al concepto de semiautotraducción. *Quaderns. Revista de traducció*, 23, pp. 15-35.
Grutman, R. (2009): Self-Translation. In M. Baker (Éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd edition (pp. 257-260). London: Routledge.
Grutman, R. (2015): Francophonie et autotraduction. *Interfrancophonies*, 6. Numéro spécial P. Puccini (Éd.), *Regards croisés autour de l'autotraduction* (pp. 1-17). Tiré de http://interfrancophonies.org/images/pdf/numero-6/1_Grutman_Interfrancophonies_6_2015.pdf. (Consulté le 17/09/2026)
Le Disez, J.-Y. (1995): L'atraduction de la littérature galloise contemporaine en français. *Triade. Galles-Écosse-Irlande*, 1, 1, pp. 111-115.
L'île. L'infocentre littéraire des écrivains québécois (s.d.): Carducci, Lisa. Tiré de https://www.litterature.org/recherche/ecrivains/carducci-lisa-109/. (Consulté le 17/09/2026)
Noroît (s.d.): Lisa Carducci. Tiré de https://lenoroit.com/poetes/lisa-carducci/. (Consulté le 17/09/2026)
Van Bolderen, T. (2022): The Spanish Imposition: Literary Self-Translation Into and Out of Spanish in Canada (1971-2016). *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 15, 1, pp. 130-151. Tiré de https://doi.org/10.17533/udea.mut.v15n1a08. (Consulté le 17/09/2026)

Reçu: 09/02/2026 – Accepté: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16za9

«LA LANGUE N'EST QU'UN OUTIL…»: ENTRETIEN AVEC L'ÉCRIVAIN JAROSLAV MELNIK SUR SON ŒUVRE ET SES AUTOTRADUCTIONS

Nijolė Maskaliūnienė*

Jaroslav Melnik (Jaroslavas Melnikas en lituanien et Yaroslav Melnyk / Ярослав Мельник en ukrainien) est un écrivain de science-fiction surréaliste vivant à Vilnius, dont l'œuvre s'inscrit dans plusieurs espaces linguistiques et culturels. Né en Ukraine occidentale, diplômé de l'université de Lviv et formé à l'Institut de littérature Maxime Gorki à Moscou, il écrit en lituanien, ukrainien et russe. Ses livres ont été traduits dans de nombreuses langues et ont reçu plusieurs distinctions internationales. Cette conversation, réalisée à l'automne 2025, porte sur son activité d'autotraducteur et sur les modalités concrètes de cette pratique. Melnik explique que ses œuvres sont toujours d'abord écrites intégralement en lituanien et que l'autotraduction n'intervient qu'après la décision de les publier à l'étranger, parfois plusieurs années plus tard. L'ukrainien et le russe remplissent toutefois des fonctions différentes. Insatisfait d'une première traduction réalisée par un tiers, Melnik a commencé à traduire lui-même ses œuvres en ukrainien, considérant ces textes comme de «seconds originaux». Ses versions russes, en revanche, répondent à une nécessité éditoriale: jamais publiées en Russie, elles ont servi de textes intermédiaires pour permettre la traduction et la publication de ses romans en France, faute de traducteurs disponibles depuis le lituanien. L'écrivain considère ainsi ses versions lituaniennes, ukrainiennes et russes comme des «versions d'auteur» et refuse d'établir entre elles une hiérarchie fondée sur leur statut d'original ou de traduction. Il accorde d'ailleurs peu d'importance à la visibilité de son multilinguisme dans les éditions, estimant que la langue n'est qu'un outil et que l'attention doit porter avant tout sur l'œuvre. L'entretien aborde enfin les traductions allographes de ses livres, aujourd'hui disponibles dans de nombreuses langues: Melnik collabore avec ses traducteurs en répondant à leurs questions et en participant à la résolution de problèmes terminologiques. L'autotraduction apparaît ainsi comme une pratique essentiellement pragmatique, destinée à garantir la maîtrise du texte et sa circulation entre différents espaces littéraires.

Mots-clés: plurilinguisme; autotraduction; Melnik, Jaroslav; écriture

"Language Is Just a Tool…": An Interview with Writer Jaroslav Melnik on His Work and Self-Translations
Jaroslav Melnik (Jaroslavas Melnikas in Lithuanian and Yaroslav Melnyk / Ярослав Мельник in Ukrainian) is a surrealist science-fiction writer based in Vilnius whose work spans several linguistic and cultural spaces. Born in western Ukraine, he graduated from the University of Lviv

* LKVTI (Literatūros, kultūros ir vertimo tyrimų institutas), Filologijos fakultetas, Vilniaus universitetas (Lituanie).

and pursued doctoral studies at the Maxim Gorky Institute of Literature in Moscow. He writes in Lithuanian, Ukrainian, and Russian, while his books have been translated into numerous languages and have received several international distinctions. Conducted in autumn 2025, this interview focuses on his work as a self-translator and on the practical methods underlying this activity. Melnik explains that his works are always written completely in Lithuanian first and that self-translation begins only once a decision has been made to publish them abroad, sometimes several years later. Ukrainian and Russian, however, serve different purposes. Dissatisfied with an initial translation by another translator, Melnik began translating his works into Ukrainian himself, regarding these versions as "second originals". His Russian versions, by contrast, arose from an editorial necessity: never published in Russian, they have served as intermediary texts enabling his novels to be translated and published in France when translators working directly from Lithuanian were unavailable. Melnik therefore regards the Lithuanian, Ukrainian, and Russian texts as "authorial versions" and rejects a strict hierarchy based on the distinction between original and translation. He also attaches little importance to emphasizing his multilingualism in published editions, arguing that language is merely a tool and that attention should remain focused on the work itself. The interview finally addresses allographic translations of his books into other languages. Melnik collaborates with translators by answering questions and helping to resolve terminological or interpretative problems, particularly in French. Self-translation thus emerges from the conversation as a fundamentally pragmatic practice, allowing the author to maintain control over his texts while facilitating their circulation across different literary and linguistic spaces.

Keywords: multilingualism; self-translation; Melnik, Jaroslav; writing

Jaroslav Melnik (*Jaroslavas Melnikas* en lituanien et *Yaroslav Melnyk / Ярослав Мельник* en ukrainien) est un auteur de science-fiction surréaliste vivant à Vilnius. Né en Ukraine occidentale, Melnik est diplômé de l'université de Lviv et a effectué ses études doctorales à l'Institut de littérature Maxime Gorki à Moscou. Il a travaillé comme rédacteur pour le magazine *Elle*.

Jaroslav Melnik écrit en lituanien, en ukrainien et en russe. Ses livres ont notamment été traduits en français, anglais, allemand, et même en hindi. Plusieurs ont été sélectionnés parmi les meilleurs livres lituaniens de l'année. En Ukraine, *Далекий простір* (*Dalekyi prostir*) a remporté le BBC Ukrainian Book of the Year award en 2013. *Espace lointain*, sa traduction française par Margarita Barakauskaité-Le Borgne, reçoit le prix Libr'à nous des libraires indépendants en France et est finaliste au prix européen Utopiales. Au Royaume-Uni, *The Last Day*, traduction anglaise (par Marija Marcinkute) du recueil de nouvelles *Rojalio kambarys* [La Salle de piano], fut finaliste à l'International Rubery Book Award. Trois livres dystopiques de Melnik figurent dans le «TOP 100 des meilleures dystopies au monde au cours des 100 dernières années».

Jaroslav Melnik est connu non seulement comme écrivain, mais aussi comme traducteur de ses propres livres. C'est à ce titre qu'il a été invité aux célèbres *Assises de la traduction* qui se tiennent annuellement à Arles depuis 1984. Ces

rencontres permettent notamment un échange de vues entre les traducteurs et traductrices d'un même auteur, parfois en présence de ce dernier. Au programme de la 34e édition des *Assises*, en 2017, figurait une table ronde sur les «Autotraductions»[1]. Animée par la journaliste Maya Michalon, elle réunissait, outre Jaroslav Melnik, le Sénégalais Boubacar Boris Diop (qui a remanié en français des romans initialement écrits en wolof) et l'Algérien Waciny Laredj, qui écrit principalement en arabe, mais prête régulièrement main forte à son traducteur français, Marcel Bois.

La conversation qui suit eut lieu à l'automne 2025; elle portait spécifiquement sur cet aspect de son travail, en particulier sur les modalités de ses autotraductions.

Cher Monsieur Melnik, merci d'avoir accepté de répondre à quelques questions. Pourriez-vous d'abord nous parler de votre première expérience d'autotraduction? Allait-elle de l'ukrainien au lituanien ou vice versa? Dans quelles circonstances et pourquoi l'avez-vous entamée? Quand et pourquoi le russe est-il venu s'ajouter?

La situation est la suivante. Je traduis de l'original lituanien vers l'ukrainien parce que je n'ai pas été satisfait de l'essai de traduction de mon premier livre en ukrainien. Dans mon interprétation, le texte ukrainien est le plus proche de l'original.

En ce qui concerne la traduction en russe, je l'ai faite uniquement dans le but de faire publier mes textes en France. L'éditeur principal qui publie mes livres s'est intéressé au synopsis de mon roman, mais il n'avait pas de collaborateurs de confiance connaissant le lituanien. En revanche, la maison d'édition disposait de nombreux traducteurs russophones. Comme compromis, j'ai proposé de lui fournir une version russe.

J'ai traduit le roman en un mois, il a plu, et il a été publié. Ensuite, d'autres de mes livres ont été publiés de la même manière. Autrement dit, mes traductions en russe étaient une nécessité, dans le but d'être publié en France.

Aucun de mes romans n'a été publié en langue russe.

Quant aux traductions en ukrainien, c'est une autre histoire. Un éditeur ukrainien m'a proposé un essai de traduction de mon livre, qui ne m'a pas satisfait. J'ai compris que si je réalisais moi-même une version ukrainienne, ce serait comme un second original. La même chose s'est produite avec les livres suivants. Depuis, cinq de mes livres ont été publiés en Ukraine.

1 Voir https://actualitte.com/article/22589/auteurs/infidelites-theme-de-la-34e-edition-des-assises-de-la-traduction-d-arles. Les actes de la rencontre sont disponibles en ligne: https://www.atlas-citl.org/34-e-assises-de-la-traduction-litteraire-arles-2017/.

Comme vous êtes connu non seulement en tant qu'écrivain, mais également en tant que traducteur de vos propres livres, j'aimerais discuter plus en détail de vos autotraductions. Mais avant tout, j'aimerais vous demander combien de vos livres existent en deux langues dans des versions de votre main et combien en trois langues ?

Espace lointain a été publié en quatre langues (en lituanien et en ukrainien dans mes propres versions, puis en français et en allemand dans des traductions d'autrui) et une demi-douzaine de livres ont paru dans mes deux langues de publication (le lituanien et l'ukrainien). L'ajout d'une troisième langue (français, anglais, allemand, hindi) relève de traductions allographes; quant à mes versions russes, elles n'ont été jamais publiées.

Une fois que vous aviez pris l'habitude de vous traduire vous-même, une habitude s'est-elle développée, une sorte de rituel si l'on veut? Terminez-vous d'abord un livre en lituanien (ou en ukrainien) avant de traduire l'intégralité de ce brouillon en ukrainien (ou lituanien)? Ou écrivez-vous dans vos deux (ou trois) langues en même temps, passant d'une langue à l'autre dans un même chapitre ou sur une même page? Attendez-vous parfois que les deux versions soient «au point» pour les envoyer chez l'éditeur ?

Le texte complet en lituanien est toujours écrit en premier. Je ne commence la traduction que lorsque la décision de publier le livre en France ou en Ukraine est prise. L'intervalle peut parfois durer des années. Si un éditeur français dispose un jour de la possibilité de traduire directement depuis le lituanien, je renoncerai à la traduction en russe. Par le passé, il n'y avait pratiquement pas de traducteurs du lituanien.

L'un de mes premiers romans publiés en France, *Espace lointain*, a été édité par Agullo, une petite maison d'édition qui avait retrouvé une Lituanienne vivant en France pour effectuer la traduction. L'éditeur a rencontré de réelles difficultés liées à la qualité du texte: il a fallu réécrire des pages entières, avec ma participation.

Vous êtes un écrivain populaire. Avez-vous vous-même traduit tous vos livres en russe ? Et qu'en est-il des maisons d'édition? Toutes vos œuvres (je veux dire, dans les différentes langues) sont-elles publiées par les mêmes maisons d'édition ?

Comme je l'ai déjà dit, je n'ai publié aucun livre en prose en langue russe. Tant en Ukraine qu'en France, j'ai été publié par différents éditeurs: quatre en Ukraine et quatre en France. Aujourd'hui, je suis publié par Actes Sud, l'une des plus

grandes maisons d'édition françaises, qui a déjà publié trois de mes romans: *Macha ou le IV*e *Reich* (2020) et *L'Oiseau qui buvait du lait* (2023) dans des traductions de Michèle Kahn, et *Je ne me lasse pas de vivre* (2024), également traduit à partir de l'autotraduction russe, mais par Laurence Foulon.

Comment vos lecteurs savent-ils que vous êtes un auteur trilingue? En effet, les autotraductions sont parfois publiées comme des originaux, sans mention «traduit par l'auteur» ou même sans la moindre référence à une version qui les a précédées (page de titre, colophon)... Qu'en est-il de vos livres publiés: les maisons d'édition les présentent-elles plutôt comme des (auto)traductions ou comme des originaux? Quelles sont les différences de la politique éditoriale en publiant vos livres en ukrainien, en lituanien ou en français? Avez-vous votre mot à dire concernant la présence/absence de cette information dans vos livres?

Je suis d'avis que ce qui compte pour le lecteur, c'est le texte, et non la manière dont il a été produit.

Dans le monde anglophone, il est fréquent que le traducteur ne soit même pas mentionné dans la promotion d'un livre, parfois on n'indique même pas qu'il s'agit d'une traduction. Je considère les trois versions de mes textes – en lituanien, en ukrainien et en russe– comme des versions de l'auteur.

Je n'accentue pas ma capacité à écrire dans plusieurs langues, sauf si c'est nécessaire: il faut parler du fond, de la problématique de l'œuvre. La langue n'est qu'un outil.

Les éditeurs en Lituanie, en France et en Ukraine sont très différents. Certains sont communicatifs, ils consultent l'auteur à propos de la couverture, du texte de la quatrième de couverture, etc. D'autres, en revanche, ne communiquent pratiquement plus avec l'auteur après la signature du contrat. Cela n'a rien à voir avec la langue dans laquelle le texte est publié.

En Lituanie, en général, l'auteur est consulté, on lui propose plusieurs options de couverture, on lui demande son avis.

Les maisons d'édition, dans les différents pays, ne me présentent jamais comme un auteur multilingue. Cela serait trop complexe pour le lecteur, et détournerait l'attention du texte lui-même. Ce que les maisons d'édition présentent, c'est le texte.

En revanche, les critiques et les journalistes abordent parfois la question différemment. En Ukraine, on me qualifie parfois d'«écrivain lituano-ukrainien». Cela arrive aussi en France (par exemple aux Assises de la traduction déjà men-

tionnées) mais de manière générale[2], on m'y présente comme un écrivain lituanien, ce que je suis: je ne possède d'ailleurs aucune autre nationalité que la nationalité lituanienne. En même temps, je soupçonne que les médias utilisent parfois mon multilinguisme et mon appartenance à différentes cultures comme une forme de stratégie marketing, une «touche d'exotisme» pour capter l'attention du public. Je pense aussi qu'aujourd'hui, mettre en avant mes origines ukrainiennes peut avoir un effet publicitaire, dans la mesure où l'intérêt pour l'Ukraine a grandi avec les événements récents.

Plusieurs de vos livres ont aussi été traduits dans d'autres langues. Dans combien de langues au total l'ont-ils été? Pouvez-vous décrire votre participation à ce processus (vu que vous connaissez le français)? Pour les autres langues, avez-vous une préférence quant à la version qu'il faudrait privilégier comme texte de départ?

Mes textes ont été traduits en quinze langues en tout, mais seuls certains d'entre eux ont été publiés en volume – en anglais, français, allemand, ukrainien, et, cette année (2025), en hindi.

Mon recueil de nouvelles *Rojalio kambarys* [La Salle de piano] vient en effet de paraître en hindi sous le titre *Antim Din (*अंतमि दनि*)* dans une traduction de Poonam Tiwari[3]. Or, cette traduction est indirecte, puisqu'elle a été préparée à partir de l'édition anglaise parue au Royaume-Uni. Intitulée *The Last Day* (Nottingham: Noir Press, 2018), cette version a reçu une quinzaine de critiques positives et a été finaliste au prestigieux International Rubery Book Award. La traduction du lituanien vers l'anglais a été faite par Marija Marcinkute, une traductrice et interprète britannique née et formée en Lituanie. J'ai été sollicité à la fois par elle et par la traductrice indienne pour clarifier certains passages du texte.

En ce qui concerne les traductions françaises, les traductrices (Michèle Kahn et Laurence Foulon) me contactent généralement pour des précisions, en tenant compte de ma connaissance du français. Par exemple, lors de la traduction de mon roman *Pourquoi je ne me lasse pas vivre*, une question importante s'est posée: comment traduire le nom des créatures au corps humain utilisées par les «immortels» pour prolonger leur vie grâce à des transplantations cérébrales. Dans l'original lituanien, ainsi que dans la version russe, ces êtres sont appelés «korpai». Cependant, en français, le mot *corps* désigne simplement un

2 Voir https://www.livreshebdo.fr/article/jaroslav-melnik-je-ne-me-lasse-pas-de-vivre-actes-sud ou https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/mauvais-genres/l-aigle-a-la-mamelle-rencontre-jaroslav-melnik-2419286

3 Voir https://currentaffairs.adda247.com/sahitya-akademi-launches-hindi-edition-of-lithuanian-novel-the-last-day-as-antim-din/

corps humain, ce qui pouvait prêter à confusion. Après discussion, nous avons décidé avec la traductrice d'utiliser le mot «korgis».

Dans les dernières publications de mes livres en France, mon éditeur a commencé à ajouter, après la mention «traduit du russe», la précision entre parenthèses: (Lituanie).

Merci beaucoup pour cette conversation intéressante et pour le temps que vous m'avez généreusement consacré.

Œuvres citées

Melnik, J. (2013a): *Далекий простір*. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
Melnik, J. (2013b): *Macha ou le IV^e Reich*, trad. Michèle Kanh. Arles: Actes Sud.
Melnikas, J. (2017): *Espace lointain*, trad. Margarita Barakauskaitė-Le Borgne. Villenave-d'Ornon: Agullo.
Melnikas, J. (2018a): *The Last Day*, trad. Marija Marcinkutė. Nothingham: Noir Press.
Melnikas, J. (2018b): *Rojalio kambarys*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
Melnik, J. (2019): *Далекий простір*. Kyiv: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА.
Melnik, J. (2023). *L'Oiseau qui buvait du lait*, trad. Michèle Kanh. Arles: Actes Sud.
Melnik, J. (2024): *Je ne me lasse pas de vivre*, trad. Laurence Foulon. Arles: Actes Sud.
Melnikas, J. (2025). *Antim Din [अंतिम दिन]*, trad. Poonam Tiwari. New Delhi: Sahitya Akademi.

Ricevuto: 24/02/2026 - Accettato: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16zac

«FLEURS ARE NOT FLOWERS». (S)CORRISPONDENZE LINGUISTICHE NELLA SCRITTURA DI AMELIA ROSSELLI

Sara Di Gianvito*

L'intera produzione di Amelia Rosselli si sviluppa all'insegna di un plurilinguismo che costituisce uno dei nuclei fondamentali della sua scrittura, non soltanto nei casi più evidenti di opere composte in lingue diverse, come avviene nella produzione giovanile, ma anche nel dettato poetico prevalentemente italofono della maturità. Questo studio ripercorre l'evoluzione linguistica e formale dell'autrice, con particolare attenzione al poemetto *Impromptu* (1979) e alla sua edizione trilingue del 2014 curata da Gian Maria Annovi. La biografia stessa di Rosselli, cresciuta tra francese, italiano e inglese, determina una "dissociazione linguistica" che si riflette nella sua opera attraverso forme diverse di plurilinguismo, mistilinguismo e translinguismo. A partire dal *Diario* in tre lingue, l'italiano assume progressivamente una posizione dominante, senza tuttavia eliminare le interferenze degli altri idiomi. Ne deriva quel "monolinguismo plurilingue" che caratterizza la produzione matura e nel quale una lingua apparentemente unica conserva le tracce delle altre. Dopo la progressiva crisi delle strutture metriche rigorose e la rarefazione della scrittura culminata in *Documento*, *Impromptu* rappresenta una nuova esplosione creativa, capace di recuperare e trasformare le tensioni delle fasi precedenti. L'analisi individua tre fenomeni linguistici principali: fusioni lessicali e neologismi, interferenze dell'inglese e del francese sull'italiano e slittamenti generati da prossimità semantiche o sonore. Italiano, inglese e francese finiscono così per fondersi in un codice instabile e difficilmente separabile, quasi una nuova lingua che nega la supremazia di ogni singolo idioma. Sul piano formale, ripetizioni, variazioni ed enjambement creano una continuità che cerca di organizzare questa materia linguistica proliferante. *Impromptu* appare quindi come il punto estremo di una poetica fondata sulla (s)corrispondenza tra lingue: un amalgama in cui forma e parola si generano reciprocamente e la moltiplicazione delle possibilità espressive conduce verso l'impossibilità del senso e, infine, verso il silenzio.

Parole chiave: Rosselli, Amelia; *Impromptu*; plurilinguismo; traduzione

«Fleurs are not flowers». Linguistic (mis)correspondences in Amelia Rosselli's writing
Amelia Rosselli's entire production unfolds under the sign of a plurilingualism that constitutes one of the fundamental elements of her writing, not only in works explicitly composed in different languages, as in her early production, but also within the predominantly Italophone poetic idiom of her mature years. This study traces the linguistic and formal development of Rosselli's writing, focusing particularly on *Impromptu* (1979) and its 2014 trilingual edition edited by Gian Maria Annovi. Rosselli's own biography, shaped by French, Italian, and English, produces a "linguistic dissociation" reflected throughout her work in different forms of plurilingualism,

* Ricercatrice indipendente.

mixed-language writing, and translingualism. Beginning with the *Diario* in tre lingue, Italian progressively acquires a dominant position without eliminating interference from the other languages. The result is the "plurilingual monolingualism" characteristic of her mature production, in which an apparently single language retains traces of the others. Following the gradual crisis of Rosselli's rigorous formal structures and the increasing rarefaction of writing culminating in *Documento*, *Impromptu* represents a renewed creative explosion that recovers and transforms the tensions of the preceding phases. The analysis identifies three principal linguistic phenomena: lexical fusion and neologisms, interference from English and French in Italian, and lexical shifts generated by semantic or phonetic proximity. Italian, English, and French thus merge into an unstable and almost inseparable code, creating a new language that rejects the supremacy of any individual idiom. Formally, repetition, variation, and extensive enjambment create continuity while attempting to organize this proliferating linguistic material. *Impromptu* therefore emerges as the extreme expression of a poetics founded on linguistic (mis)alignment: an amalgam in which form and language generate one another and the multiplication of expressive possibilities approaches the impossibility of meaning and, ultimately, silence.

Keywords: Rosselli, Amelia; Impromptu; plurilingualism; translation

La scrittura di Amelia Rosselli è caratterizzata da un assetto linguistico del tutto peculiare. Animata da quello che è stato definito come un "monolinguismo plurilingue"[1], la sua produzione si snoda attraverso diversi livelli di pluralità linguistica. Innanzitutto, una prima distinzione che occorre fare è quella tra plurilinguismo "macrotestuale" e "microtestuale": con il primo ci si riferisce all'effettiva occorrenza di diverse opere scritte in lingue differenti, mentre con il secondo si fa riferimento, da un lato, ai casi di compresenza simultanea dei vari codici all'interno di una stessa opera e, dall'altro lato, alle numerose interferenze reciproche – immediatamente riscontrabili o più sottese al dettato autoriale – che i diversi idiomi attuano tra loro. In secondo luogo, sotto l'etichetta di "scrittura plurilingue" possiamo identificare tre fenomeni in parte differenti tra loro: con la definizione di "plurilinguismo" si fa riferimento alla produzione complessiva in italiano, inglese e francese, lingue che, anche quando rimangono nominalmente separate nella divisione macrotestuale, non escludono la possibilità di interferenze reciproche che si verificano anche a distanza tra un'opera e l'altra; parlando di "mistilinguismo" ci si riferisce invece all'uso contemporaneo di diversi codici espressivi all'interno di uno stesso testo; mentre infine, con il termine "translinguismo"[2], il riferimento

1 Per approfondire la riflessione sulle caratteristiche principali del plurilinguismo rosselliano e sulle precisazioni terminologiche che seguono, si rimanda a Di Gianvito (2022).

2 Il termine "translinguismo" è qui inteso nell'accezione datagli da Kellman: «I translingui si muovono oltre le proprie lingue madri, ma per molti di loro, specialmente nel XX secolo, si tratta dell'aspirazione a trascendere la lingua in generale, a esprimere tutto. Impazienti nei confronti delle imperfezioni dei sistemi verbali, essi desiderano andare oltre le parole per arrivare al silenzio e alla verità» (Kellman 32).

è alle opere cronologicamente più mature scritte in italiano, nelle quali le interferenze delle altre lingue si mantengono attive sotto la superficie del testo. Questi tre fenomeni, schematicamente riassunti per esigenze critiche, si intersecano in realtà molto frequentemente tra loro nell'opera di Rosselli.

L'intera produzione dell'autrice si snoda infatti all'insegna di un plurilinguismo che è punto centrale della sua scrittura, non soltanto nei casi più evidenti di effettiva produzione in più lingue – come avviene nelle opere giovanili raccolte nei *Primi Scritti* – ma anche in quel dettato poetico a prevalenza italofona che caratterizza la sua produzione cronologicamente più matura. L'atto di nascita stesso di Rosselli la colloca a un crocevia linguistico; nasce in Francia da madre inglese e padre italiano e cresce barcamenandosi fra tre idiomi differenti: francese in casa, tranne che con il padre e lo zio, fedeli all'italiano, e successivamente, dopo la fuga dalla Francia, l'inglese materno, lingua acquisita in un secondo momento[3]. Tutte queste lingue confluiranno poi, con pari dignità espressiva, nel suo dettato poetico, dapprima, come già rilevato, in un'alternanza esplicita, poi, successivamente, in gran parte sottese all'italiano: «Tutte le conseguenti migrazioni cui sono stata costretta, hanno prodotto una dissociazione linguistica e di permanente inconsistenza. La lingua riflette tale situazione»[4]. Il punto d'arrivo, infatti – ammesso che si possa parlare di punto d'arrivo per una scrittura così complessa e in continuo divenire – è una lingua che, pur apparentemente unica, non sarà mai definitiva, continuando a celare in sé le tracce degli altri codici che hanno segnato il percorso poetico e biografico dell'autrice.

Questo studio si inserisce all'interno di un percorso critico già avviato in precedenza (Di Gianvito) e incentrato sulle opere giovanili come esperienza fondamentale per l'assetto linguistico della produzione rosselliana successiva. Proseguendo su questa linea, si intende ora concentrarsi sul rilevare come anche la scrittura a prevalenza italofona resti profondamente influenzata dal plurilinguismo ravvisabile nelle prime opere dell'autrice, sotto forma di un "monolinguismo plurilingue" che diventa la cifra più profonda di tutta la sua produzione cronologicamente più matura. Alla luce di quanto detto, si intende intraprendere qui un percorso attraverso la scrittura di Amelia Rosselli, con particolare focus sul poemetto *Impromptu*. Sofferto punto di arrivo di un cammino autoriale all'insegna del plurilinguismo – nelle accezioni presentate sopra – questo testo, annoverabile nella produzione in italiano, è specchio di quella fondamentale (s)

3 «Si parlava francese anche in casa, tranne che con mio padre, fedele all'italiano. Quando arrivava lo zio Nello, si parlava sempre in italiano. L'inglese l'ho dovuto imparare dopo» (G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in Caputo 2004: 293-294).

4 A. Rosselli, da un documento depositato presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, ora in Tandello (2001: 180).

corrispondenza che continua ad animare il dettato poetico rosselliano e lo stile espressivo dell'autrice e che va ben oltre quelle prove esplicitamente plurilingui rappresentate dal *corpus* dei *Primi Scritti*.

Un momento cruciale del passaggio da un plurilinguismo esplicito al successivo monolinguismo plurilingue è rilevabile, come già detto, proprio nel contesto dell'officina giovanile dei *Primi Scritti* e, in particolare, nel testo del *Diario in Tre Lingue*[5]: proprio nel *Diario*[6], infatti, l'italiano inizia a guadagnare sempre più spazio – sia a livello quantitativo che a livello qualitativo – sulle altre due lingue; quanto è rilevabile a livello microtestuale nel *Diario*, va inoltre ad anticipare ciò che, soltanto pochi anni dopo, riscontreremo nella produzione rosselliana successiva, a partire da *La Libellula* in poi. Questo, parallelamente a una variazione della funzione generale della scrittura, indipendentemente da quale sia il codice attraverso cui essa si manifesti: la lingua qui cessa di essere un semplice strumento di comunicazione per farsi soggetto principale dell'enunciazione. Proprio in questo senso, possiamo considerare l'esperienza compositiva del *Diario in Tre Lingue* come propedeutica alla scrittura in italiano: solo un'opera così apertamente mistilingue poteva costituire il preludio a una scelta solo apparentemente monolinguistica, che cela sotto la superficie di un codice unico la realtà di un dettato poetico che rimarrà trilingue fino alla fine.

Alla fine degli anni Cinquanta, e precisamente nel 1958, con il poemetto *La libellula*, Rosselli inizia a scrivere dunque quasi esclusivamente in italiano, se escludiamo lo scritto inglese *A Birth* (1962) – l'opera cronologicamente più tarda dei *Primi Scritti* – e le poesie inglesi di *Sleep* (1953-1966)[7]. Tuttavia, com'è noto, anche nel contesto della scrittura in italiano le altre due lingue non cessano

5 Per un'analisi approfondita del *corpus* dei *Primi scritti* e dei pattern linguistici in esso rilevabili si rimanda a Di Gianvito (2022), La Penna (2013), Bisanti (2007).

6 Nonostante, stando alla cronologia ufficiale dei *Primi Scritti*, il *Diario* non risulti essere il testo più tardo del *corpus*, è ragionevole pensare che l'autrice ci sia tornata sopra anche dopo quella che è ufficialmente considerata la sua data di conclusione. Per approfondire la questione della datazione del *Diario in Tre Lingue* in particolare e della cronologia interna dei *Primi Scritti* in generale si rimanda a Giovannuzzi (2017), Carpita (2012).

7 Parallelamente al progressivo prendere piede della scrittura in italiano, possiamo notare, da un lato, la progressiva perdita di interesse per la produzione in francese – come dichiara Rosselli stessa in una lettera a Pasolini del 28 agosto 1963: «Questi scritti datano del 1954, 1955 e 1954-61 (la raccolta). Oramai non scrivo quasi più in francese, ma allora, avendo parlato in francese sin dalla mia infanzia (sono nata a Parigi), mi erano assai naturali esercitazioni di questo genere», (Giovannuzzi 2008: 22) – e, dall'altro lato, il mantenersi invece vivo dell'attenzione che l'autrice dedica alla scrittura in inglese: «Non ho alcun lavoro o poesia singola in italiano, attualmente. Al massimo, potrei spedire 4-5-6 poesie mie in inglese, con mia traduzione a fronte se volete, tratte da un libro intitolato *Sleep*, di 138 pagine, che non ho ancora pubblicato, salvo che su riviste qua e là» (da una lettera a V.S. Gaudio del 1986, in Verbaro 2008: 174).

mai di essere presenti, agendo sul dettato poetico non soltanto attraverso le ben note influenze sintattiche e lessicali che interessano gran parte della produzione rosselliana, ma anche e soprattutto come motore nascosto, controllo esercitato sul flusso ininterrotto dei versi. Soprattutto l'inglese[8] rimane, nel corso di tutta l'opera, una sorta di coscienza linguistica sempre attiva, una lingua-sentinella che sembra avere il ruolo di mantenere sotto controllo l'italiano[9].

Passando quindi a una scrittura prevalentemente in lingua italiana – con tutti i limiti sottesi all'univocità di questa etichetta linguistica – ciò che sembra dare vita all'espressione linguistica rosselliana sono due forze tra loro opposte: un'istanza di caos, che è il brulichio linguistico che resta e resterà sempre sotteso a un codice solo all'apparenza univoco, e un'istanza d'ordine, attuata dalla scrittrice stessa attraverso un uso sapiente e controllato del materiale formale.

Ed è a questo punto che entra in gioco la teorizzazione di *Spazi Metrici*, breve saggio teorico sulla forma poetica del 1962, allegato alla raccolta *Variazioni Belliche*. Per quanto la legittimità di *Spazi Metrici* quale guida formale per le raccolte rosselliane degli anni Sessanta sia stata messa in discussione[10], indipendentemente dall'interrogativo su cosa venga prima – la teorizzazione poi applicata alla scrittura o l'impianto formale ricavato a posteriori dalla scrittura stessa – ciò che interessa in questa sede è riscontrare come Rosselli, dal *Diario* in poi, inizi ad avvertire una pressione sempre maggiore verso una sistematizzazione formale, quasi giustificatoria, dei suoi versi. Infatti, già nel *Diario*, forse non a caso proprio nel momento in cui i tre codici espressivi esercitano il massimo grado di pressione reciproca, inizia a farsi strada la ricerca di una forma che abbia una funzione sistematizzante nei confronti del contenuto, quella "forma-cubo" qui già evocata[11] – «you want the Cube» (DTL: 113), «il tuo

8 La scrittura in inglese procede parallela a quella in italiano, varcando la soglia cronologica degli anni Cinquanta e accompagnando l'autrice per tutta la sua carriera, come provano le lettere sopra citate relative alla redazione di *Sleep*.

9 Un interessante punto di vista in quest'ambito si trova in Martella (2021).

10 «Gli "spazi metrici" non sono un concetto stabile e univoco: rischiano anzi di favorire un depistaggio rispetto al funzionamento reale della macchina poetica e alla sua evoluzione nel tempo. Il ragionamento tecnico-formale […] è l'approdo di un assestamento biografico: discutere in astratto di "spazi metrici" e forma della poesia non è una strategia che centra il bersaglio» (Giovannuzzi 2016: 8), proprio perché «il libro – in quanto oggetto definitivo e concluso – si trova quasi sempre in conflitto con la scrittura, che a stretto contatto della biografia resiste all'ordine che la Rosselli progetta di imporle» (10); dunque, secondo Giovannuzzi «*Spazi metrici* si risolve […] nel tentativo di estrarre una poetica da un libro ormai concluso, commentandone alcune strutture formali in funzione di un ben preciso lettore: Pasolini. Mantenendo però paratie stagne fra il versante creativo e la teoria, a conferma del carattere […] spurio e superimposto di quest'ultima» (63).

11 Le opere di A. Rosselli, a eccezione di *Impromptu*, sono citate da Rosselli (2004). Da ora in

contenuto deve provocare lo spazio» (DTL: 114) – che si colloca sulla stessa linea riflessiva – indipendentemente dall'ipotesi che ne costituisca o meno l'antefatto – di quel «quadrato a profondità timbrica» (SM: 340) che sarà il punto centrale di *Spazi Metrici*. Come se solo una rigida teorizzazione formale potesse arginare la portata di un contenuto restìo ad ogni altra forma di controllo, l'autrice sembra ribaltare la tradizionale gerarchia esistente tra forma e contenuto: non sarà più la forma a dover arginare il contenuto, bensì il contenuto stesso a porsi come base di partenza per l'esistenza stessa di una strutturazione formale: «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi in egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso» (SM: 340). In questo modo, si annulla anche la gerarchia tradizionale tra i differenti elementi del discorso, per cui ogni singolo lessema ricopre la stessa importanza all'interno del testo.

Tutto ciò risulta abbastanza evidente proprio nei versi di *Variazioni Belliche*, in cui la forma del quadro è chiaramente osservabile, soprattutto nella seconda parte della raccolta, *Variazioni (1960-61)*. E non è un caso, forse, che proprio quest'opera sia una tra quelle in cui la moltiplicazione linguistica, la proliferazione lessicale, la sovrabbondanza di parole, risulta più evidente. Proprio all'interno dei confini di questo quadrato, il cortocircuito espressivo viene lasciato libero di esplodere[12].

Talvolta la proliferazione lessicale avviene all'interno del medesimo codice espressivo, per effetto di prossimità sonora, a beneficio del significante sul significato: «Nera visione albero che tendi / a quel supremo potere (podere). […] Lascia / il delirio trasformarti in incosciente / tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi / spalmando il tuo sole per le riverberate vetra» (VB: 163); a volte siamo invece in presenza di interferenze grafiche, per cui viene adottata una grafia inglese in parole italiane, intersecata con movenze aulico-arcaiche della lingua[13]: «Quelle / scolanze che vi imprissi pr'ia cheì'eo / si turmintussi sì / fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei / conigli correnti per i nervu ei per / brimosi canali dei la mia linfa (o vita!) / non stoppano, allora sì, c'io my /

poi, per la citazione si useranno le seguenti abbreviazioni: DTL per *Diario in Tre Lingue*, SM per *Spazi Metrici*, VB per *Variazioni belliche*, D per *Documento*, seguite dal numero di pagina.

12 L'elenco che segue non ha la pretesa di essere esaustivo, né per quanto riguarda la tipologia di fenomeni rilevati, né in riferimento alle loro varie occorrenze nella raccolta. Una ricognizione completa in merito si trova in Bisanti (2007).

13 In questo si cela anche il fondamentale rapporto di Rosselli con la tradizione letteraria italiana, quel suo modo peculiare di rielaborarla per cui si rimanda a Gentili & Gualdo (2024) e a Sermini (2019).

iavvicyno allae mortae! / In tutta schiellezze mia anima» (VB: 174).

Per quanto riguarda invece la questione delle influenze più esplicite degli altri codici sull'italiano, chiari esempi sono i casi di aggettivazione derivata dall'inglese, con costruzione dell'aggettivo chiaramente estranea all'italiano, tra cui, solo per citare uno dei casi più sistematici, che ritroviamo anche nelle altre raccolte, l'uso del prefisso privativo in-, tipico sì dell'italiano, ma applicato ad aggettivi che normalmente non lo richiedono, sostitutivo dell'inglese un-: «Perché io non voli, purché tu non / cada, purché la luce si faccia tutt'un / universo, ch'io dorma, nell'infortunato addio» (VB: 190).

Ben rappresentato anche il caso di vere e proprie fusioni lessicali, dietro cui si cela l'influenza dell'inglese: «O dio che ciangelli» (VB: 194), di derivazione ambigua, in quanto "ciangelli" può riprendere il sostantivo inglese *chancel*, "presbiterio", reso qui però in una forma verbale coniugata, come anche, più verosimilmente il verbo *to change*, "cambiare", o addirittura *to challenge*, "sfidare", ma potrebbe anche rifarsi al francese *chanceler*, "vacillare" o "barcollare"; ancora: «La congenitale tendenza al bene si risvegliava» (VB: 202), con fusione tra l'italiano "congeniale" e l'inglese *congenital*, o più probabilmente, tra i due termini corrispondenti "congenito/*congenital*". La fusione talvolta sfocia nel calco, sicuramente più difficile da rilevare: «L'ideale se ne va con voci infantili / ed incoscienti a lavarsi i panni alla riviera» (VB: 315), dove "riviera" non viene usato nell'accezione italiana di "riva", bensì con quella inglese di *river*, "fiume". Altre volte, invece – ma in *Variazioni Belliche* il fenomeno risulta meno frequente rispetto ad altre raccolte – è proprio la parola straniera a fare direttamente la sua comparsa, sostituita a quella italiana: è il caso, ad esempio, del francese *car* per "perché": «E poi si adatterà, alle mie cambiate contingenze, car / io ho cambiato residenza, non son più il fiore / timido appeso dove erano i salici e non voglio le tue tenerezze / che crudele combatto perché io non ho più / tenerezza» (VB: 165).

Ciò che possiamo osservare attraverso questa breve ricognizione è come in questa raccolta, ma anche in precedenza nel poemetto *La Libellula*, il materiale linguistico non risulti mai pacificato, ma resti invece sempre ribollente entro i confini di un costrutto metrico-formale che gli fa da argine, talvolta quasi da gabbia. È la maniera rosselliana di portare sulla pagina l'inesprimibile, in un afflato biografico che rifugge dal biografismo esplicito, perché qui Rosselli non racconta, tutto quello che fa, invece, è semplicemente "far vedere". Infatti, «se è vero che la definizione di scrittura del trauma è applicabile all'intera opera rosselliana, è particolarmente calzante per *Variazioni Belliche* proprio per la presenza del motivo bellico, inteso non solo come evento i cui echi sono vivi nella memoria di Rosselli ma anche come guerra privata dell'io poetico che lotta per la sopravvivenza contro i fantasmi di un passato di perdita, lutto reiterato, abbandono, solitudine. Alcune delle caratteristiche principali dello stile

rosselliano possono essere rilette come tentativo di esprimere l'inesprimibile» (Carpita 2017: 25).

A distanza di anni, tuttavia, l'impianto così rigidamente teorizzato sembra – forse proprio in virtù di questa sua rigidità – non reggere più, e con *Documento* inizia evidentemente a vacillare. L'intenzionalità autoriale a mantenere un rigido controllo non viene meno con *Documento*, ma anzi, si acuisce: ne è una prova la sofferta gestazione editoriale dell'opera, alla cui costruzione come libro Rosselli lavora per anni, attraverso continui tagli di materiale. Un'ulteriore prova è l'attenzione che l'autrice dedica alla scelta del titolo per la raccolta – pronto ben prima che essa risulti completata per la pubblicazione – prassi che costituisce una pratica altrimenti estranea alle sue abitudini: «Ho pensato al titolo intenzionalmente, volendo documentare […] quei sette anni che ci ho messo per scriverlo, documentare l'esperienza» (Dolce 109). Infine, almeno nelle intenzioni iniziali, Rosselli resta fedele al rigido impianto metrico delle raccolte precedenti:

> In questo terzo libro *Documento*, […] ho voluto ritrovare (pur basandomi sempre sulla formulazione metrica definita nel 1958 e da allora conseguita) la follia, il coraggio e forse anche misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze. Spesso i risultati sono violenti, i contenuti sono dei veri e propri gridi: ma credo che non vi sia più disperazione e che lo scopo del libro (un equilibrio tra forma del tutto controllata e voluta, e contenuto indotto e dedotto mai automaticamente e tramite l'inconscio o per provocazioni solo letterarie) sia nell'insieme raggiunto […]. Intendo produrre un libro in un certo senso statico, sintetico, forse gelido ed esplosivo insieme: insomma il libro della "maturità raggiunta", almeno per quanto riguarda un certo mio tipo di problematica umana e formale (A. Rosselli, in Caputo 2004: 285).

Quel che accade, nel frattempo, è semplicemente la vita; infatti «nel conflitto tra forma chiusa e ordinata del libro e deriva biografica della scrittura, priva di forma e misura, il tempo indubbiamente finisce per giocare a favore della seconda» (Giovannuzzi 2016: 152). La sopracitata dichiarazione di Rosselli, pur da prendere sempre con le dovute cautele, sembra avere l'intento di voler ricostruire, a posteriori, un percorso poetico che, fisiologicamente, non può essere stato così lineare come l'autrice vuole far trasparire. Quel che conta, in ogni caso, è rilevare come l'autrice continui a dichiarare, almeno negli intenti, la sua estrema fedeltà al progetto metrico portato avanti a partire dagli anni Sessanta, a volerlo mantenere ancora come base imprescindibile per la legittimazione della sua voce poetica. Altro aspetto significativo è il contrasto, dichiarato dall'autrice stessa, tra recupero della "follia" degli anni adolescenziali e l'estrema "razionalizzazione", che porta a un dettato poetico che lei stessa definisce "gelido" ed "esplosivo" insieme. Una voce che continua a muoversi alimentata dai contrasti, dallo stridore tra l'esigenza di controllo, di razionalità, di non lasciare spazio

all'inconscio e a quel *lapsus* impropriamente rilevato da Pasolini come cifra distintiva della scrittura rosselliana, e un materiale linguistico abnorme, difficile da mantenere entro confini – a volte, forse, anche arbitrariamente – prestabiliti.

D'altra parte, in un'intervista, le dichiarazioni dell'autrice sulla raccolta sembrano contraddire quanto precedentemente riportato:

> Abbandono il programma di un verso unico, inserisco versi liberi, abbandono l'idea di dare sempre una sintesi filosofica del contrasto di ogni poesia, accetto brani impressionistici. Registro quello che mi accade: la poesia non è, come qualcuno pensa, puro spirito, ma registra accadimenti inaspettati, le stanchezze della vita di tutti i giorni. Alla fine di *Documento* c'è una inaspettata dichiarazione di impotenza. Ma non mi lamento: per me il silenzio è un sollievo (Sica 16).

Scorrendo le varie poesie della raccolta, organizzate in ordine cronologico, ciò che notiamo è proprio questa progressiva rarefazione del progetto formale: «Invece di un libro è come una specie di scatola formale e chiara con precise tematiche, ma come al solito ti scappa la materia dalle mani, proprio perché l'esperienza viene prima» (Camboni 51-52). La struttura del verso inizia a farsi più libera, e parallelamente, si va verso la ricerca di un linguaggio più piano, normalizzato quasi, sempre più lontano dall'incontenibilità di testi come *La Libellula* e *Variazioni Belliche*.

Che fosse il rullo ne *La Libellula* o il quadro in *Variazioni Belliche*, è come se il tentativo di sistematizzazione formale potesse in certo qual modo autorizzare la moltiplicazione linguistica ma, quando questo viene meno, sarà la lingua a dover sopperire alla sopraggiunta mancanza di controllo, riadattandosi a un'enunciazione più moderata, sussurrata quasi, e non più urlata. Pur restando infatti ben presente in *Documento* la contaminazione linguistica, quello che possiamo notare è il farsi strada di un'enunciazione più distesa, un discorso autoriale quasi più dimesso, oggettivo, documentario appunto. Parallelamente alla scomposizione del quadro metrico, che si risolve qui in una prevalenza di testi suddivisi in strofe, allontanandosi quindi dal monostrofismo della poesia precedente[14]. Ne scaturisce un'enunciazione più piana, scandita da maggiori pause, che rende il senso di un'urgenza espressiva leggermente attenuata rispetto alle raccolte precedenti; in aggiunta, sembra variare anche l'uso dell'*enjambement*, per cui raramente un elemento del discorso come un articolo o una preposizione si trova a inizio o fine del verso (aspetto che verrà approfondito in seguito).

14 «La forma chiusa sottintende ancora la funzione centrale del primo verso, che con la sua estensione imposta quella dei successivi […]. Rispetto alla formulazione di *Spazi Metrici*, in *Documento* salta però – o si indebolisce molto – la nozione di una poesia che, graficamente e simbolicamente, si delimita entro un quadrato monostrofico» (Giovannuzzi 2012: 1364).

Il contrasto resta tuttavia vivo su di un altro livello: da un lato, una volontà di abbassamento del tono verso la prosa: «Oh potessi avere la leggerezza della prosa» (D: 447), dall'altro, la consapevolezza della superiorità della poesia: «Hai avvelenato la tua esistenza cercando / il conforto della prosa mentre poesia / ricercava la tua gloria» (D: 462). È la presa d'atto di un contrasto insanabile tra spinte individuali e realtà sociale: non a caso, proprio *Documento* è la raccolta che più si apre al discorso socio-politico, nel tentativo di uscire dal lirismo; questa apertura, tuttavia, porta all'estrema presa d'atto della caduta del sublime: «L'impossibilità […] di rifondare un canto forte, la perdita irreversibile del sublime definiscono la condizione poetica nello snodo fra anni Sessanta e Settanta; rispetto ad essa ogni diversa scelta che non sia il silenzio rischia di apparire derogatoria» (Giovannuzzi 2012: 1376).

Dopo *Documento*, l'autrice sembra infatti trovarsi alle prese con un'impasse creativa: la giustificazione formale non funziona più, l'enunciazione si indebolisce e l'unico sbocco sembra essere proprio il silenzio. I lavori di scrittura portati avanti da Rosselli dopo questa raccolta – datata tra il 1966 e il 1973 e pubblicata nel 1976 – hanno un carattere che potremmo definire per lo più episodico e confluiscono nella raccolta *Appunti Sparsi e Persi*, che accoglie materiale in origine pensato per *Documento* ma poi scartato dalla stesura definitiva, datata 1966-1977 e pubblicata nel 1983. Così «una vita spesa ad arginare una scrittura incontenibile si scontra negli anni Settanta con il rarefarsi effettivo, e che dovrebbe essere provvidenziale, della scrittura. […] Dopo *Documento* e i nuclei poetici più tardi […] la pressione della scrittura crolla: un fatto che non viene vissuto come una liberazione, ma come un esaurimento biografico e una condanna alla sterilità creativa» (Giovannuzzi 2016: 163).

Dopo anni in cui il silenzio sembra essere l'unica strada percorribile[15], improvviso, come evoca il suo stesso titolo, nasce *Impromptu*, un poemetto scritto di getto dall'autrice nella mattinata dell'8 dicembre 1979. Come osserva Giovannuzzi (2016: 163), «il libro nasce come imposizione di un'istanza d'ordine», riattivando così «le modalità che hanno sorretto per decenni l'officina rosselliana, alimentando il corpo a corpo fra la misura del libro e la massa esorbitante della scrittura». *Impromptu* è infatti caratterizzato da una scrittura-fiume, in cui il compito dell'autrice sembra tornare ad essere quello che ha tenuto in vita la sua energia creatrice per decenni: arginarla. In questo risiede la peculiarità del poemetto e la sua rilevanza

15 «Non pensavo di vivere a lungo, credevo romanticamente di bruciarmi entro i quarant'anni al fuoco di un rischio troppo grosso, quale è stato la scelta della mia vita. La scelta della poesia come l'ho vissuta, voluta, io. […] ora mi trovo ad affrontare una seconda metà dell'esistenza a cui sono completamente impreparata. […] Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: quando sai come è fatto forse non hai più bisogno di scrivere» (Petrignani 24).

nel complesso della produzione rosselliana: proprio nel caratterizzarsi, per molti aspetti che ora andremo ad indagare, come un cruciale momento di mediazione tra le due fasi precedenti, quella rappresentata dal cortocircuito linguistico, che l'autrice cerca di tenere a bada attraverso l'incessante lavoro sulla forma – una fase dominata da un'urgenza di significazione che finisce per sovrastare tutto il resto – e quella più tarda, rappresentata da *Documento*, in cui il brulichio linguistico sembra farsi più flebile, la voce più dimessa e la forma più piana, preludio tuttavia all'isterilimento dell'espressione poetica. *Impromptu* sembra assimilare in sé il lavorio delle fasi precedenti, passando attraverso il cortocircuito linguistico prima e il silenzio poi, per esplodere in un amalgama linguistico-formale che diventa la cifra ultima della voce rosselliana, riconnettendosi al tempo stesso «con l'esperienza e le pratiche di scrittura degli anni Settanta, dopo l'entrata in crisi delle strutture rigorosamente chiuse che avevano informato l'ideazione originale di *Documento*» (Palli Baroni 1429).

Dal punto di vista linguistico, infatti, assistiamo qui, più che in ogni altra opera rosselliana, alla messa in campo di un codice espressivo che è ormai un amalgama indistinguibile di italiano, inglese e francese, decostruiti e fusi in modo ormai inscindibile, al punto che arrivano a creare quasi una nuova lingua, o una non-lingua, nel senso di un idioma che, riassumendo in sé i differenti codici, finisce per negare la pretesa di ogni possibile supremazia linguistica. In questo contesto, da un lato ogni codice, attraverso una complessa stratificazione, agisce come potenziamento dell'altro, ma, dall'altro lato, l'amalgama che ne deriva ci restituisce uno sguardo obliquo, che va sempre oltre la singola lingua, arrivando quasi a negare il concetto stesso di codice, per cui ciò che ne deriva non è un prodotto, ma qualcosa che va sempre oltre i singoli fattori. Nella moltiplicazione linguistica, balena infatti l'instabilità della lingua stessa, che si fa testimonianza tangibile di irradicabilità, un'espressione che, nella sua apertura a una possibile moltiplicazione del senso, porta paradossalmente alla negazione del senso stesso di ogni lingua in quanto codice comunicativo, alla definitiva presa d'atto della sua impossedibilità, un'alternanza che, moltiplicando il senso potenzialmente all'infinito, al contempo lascia scorgere la sua costante posposizione, fino a sfociare per assurdo nella sua negazione. Laddove la capacità di esprimersi in più codici sembrerebbe aprire il campo a maggiori possibilità espressive, avviene invece il contrario: la lingua rosselliana è disseminata di (s)corrispondenze fra i vari codici, all'insegna di una sovrapposizione infinita che non può non sfociare nel cortocircuito, quando non addirittura nel silenzio. Come osserva Gian Maria Annovi proprio a proposito di *Impromptu*, «Her Italian is indeed deconstructed and reinvented through her trilingualism. […] Rosselli's Italian is an unprecedented language, unstable and contaminated, always beyond itself. She did not write in one or three languages, but […] she radically wrote *the* language, the symbolic order within which the

Subject is created and captured» (G.M. Annovi; in Rosselli 2014: 14-15). Del resto Rosselli stessa, in *Spazi Metrici*, già affermava: «La lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue» (SM: 338). E *Impromptu* sembra davvero riuscire ad attuare un connubio tra lingua unica, nell'accezione già rilevata di "monolinguismo plurilingue", ed esperienza sonora universale.

In questo contesto, i fenomeni più rilevanti dal punto di vista linguistico si possono raccogliere in tre categorie differenti: fusioni lessicali interne alla lingua italiana e neologismi; interferenze lessicali dell'inglese e del francese sull'italiano; e slittamenti lessicali generati da similitudine di significati o prossimità sonora dei significanti. Per ognuna di queste categorie si intende ora fornire una lista di esempi, con relative soluzioni traduttive adottate nell'edizione francese e inglese del poemetto, laddove tali occorrenze abbiano presentato problemi rilevanti o particolarità nella resa nelle altre due lingue[16].

Categoria 1 – fusioni lessicali e neologismi

v.2 "tralappio": come indicato dall'autrice stessa è fusione fra "tralasciare" e "acchiappare". Reso in francese con il termine *translope*, fusione di *transgresser* e *saloper*, Vegliante opta per una scelta traduttiva che si allontana dall'originale, ma che rende una maggiore prossimità dei significanti[17]. In inglese, invece, è tradotto con *gralapsing*, fusione di *to grab* e *to lapse*, che, come osserva Thow, richiama anche il pasoliniano *lapsus* (D. Thow, in Rosselli 2014: 82).

v.19 "impenetravi": fusione di "impetrare" e "penetrare".

v.50 "frassine": distorsione forse per "frassino", in inglese *ash tree*, tradotto infatti con "cenere" nell'inglese *ash*. Thow nota anche come «"Il Frassine" was the home of Giorgina Zabban, a close friend of Amelia Rosselli's paternal grandmother, in the countryside outside of Florence. Giorginia Zabban hosted the Rosselli family upon their return to Italy in the summer of 1946. During the war Amelia's family had lived in Larchmont, NY as political refugees, following the assassination of Amelia's father Carlo and uncle Nello in 1937. Though Amelia

16 Le citazioni da *Impromptu* sono tratte da Rosselli (2014). L'opera verrà indicata da ora in poi con la sigla IM seguita dal numero di pagina.

17 «Le calque brut "néglitrape", par exemple (de: négliger et attraper), ne fonctionne pas en français. Parce qu'il ne ressemble pas à un lexème de cette langue, sans être non plus expressif – c'est-à-dire signifiant. À la limite, "néglape" conviendrait mieux, au prix d'une totale obscurité. […]. Il m'a semblé que "trans[gresser]-[sa]loper", quelque peu oxymorique, pouvait donner l'illusion d'être malgré tout un mot *français* – sans doute rare, mais susceptible d'existence» (J-C. Vegliante, in Rosselli 2014: 75).

Rosselli's grandmother, the writer Amelia Pincherle Rosselli, made an effort to keep the children in contact with the Italian language by reading Dante to them while they lived in the States, "Il Frassine" is most significantly the place where Amelia became vividly reacquainted with the Italian language after years in France, England and America» (D. Thow, in Rosselli 2014: 84).

v.59 "impermeato": fusione di "impregnato" e "permeato".

v.68 "crematorizzata": fusione di "cremata" e "terrorizzata" ripreso al v.69 da "terrorizzata".

v.77 "arroteandomi": fusione di "arrotare" e "roteare".

v.111 "m'abbevvi": fusione di "abbeverare" e "bere", reso qui nella forma riflessiva di "abbeverarsi".

v.122 "anota": con caduta della doppia n di "annota", che richiama anche il sostantivo "nota", reso anche in francese e in inglese con l'elisione della doppia consonante rispettivamente in *anote* e *anotates*.

v.137 "mancerie": l'autrice indica la fusione di "smancerie" e "mance", forse con il significato di "bustarelle", ma ci si può scorgere anche il sostantivo "macerie"; la resa sia francese che inglese qui non mantiene il doppio senso, traducendo semplicemente con *mignauderies* e *mawkishness*.

v.228 "spiombano": fusione di "piombare" e "spiombare", con significato di "arrivare all'improvviso" ma anche chiaro riferimento al "piombo", forse alla realtà tutta italiana degli Anni di piombo; il francese perde il gioco di significanti traducendo con *basculent*, mentre l'inglese rende con *plumged*, con l'intento di mantenere il riferimento all'italiano "piombo", come osserva Thow: «With our translation "plumged" we've chosen to maintain a sound similar in English to *piombo* (lead) and the reference to that metal (the Oxford English dictionary includes one of the definitions of plumb as to seal or weigh down with lead)» (D. Thow, in Rosselli 2014: 89).

Categoria 2 – interferenze dell'inglese e del francese sull'italiano

v.139: "ingaggiaste" dall'inglese *to engage*, con doppio significato di "ingaggiare per un incarico" e "dedicare il proprio impegno a una causa".

v.199: "inufficiale" con uso improprio del prefisso privativo in- nell'italiano, dall'inglese *unofficial*.

v.220: "un riposo in piena aria", che riprende la locuzione francese *en plein air*, "all'aperto".

v.241: "congeniosa" per "congeniale", che richiama sia il francese *congénieuse* che l'inglese *congenious*, resi infatti in traduzione.

v.258 "giocolare": in funzione di aggettivo, riprende l'inglese *jocular*, "giocoso".

Categoria 3 – slittamenti lessicali generati da similitudine di significati o prossimità sonora dei significanti; questa categoria si divide a sua volta in due sotto-categorie: gli slittamenti interni alla lingua italiana e quelli che si ibridano nel contatto con l'inglese e il francese

v.4 "concimato, deciso, coinciso": italiano-italiano, prossimità dei significanti.

vv.13-15: "non v'è sole che non sia / *lumière*, (e il francese è/un *par terre*)": italiano-francese, attivato dalla similitudine dei significati tra "sole" e *lumière*, "luce", poi passa alla prossimità dei significanti.

v.86 "toletta, *toilette*": italiano-francese, code-switching.

vv.111-116 "m'abbevvi / di tè, quale è il colloquio / ripido di cui mi ricordavate / sostenendone la tesi, *sipping* / or *drilling*, sollevando insomma / il labbro la tazza al mento": italiano-inglese, con espansione del campo semantico del "bere", metalinguisticamente chiarito dall'autrice in una sorta di auto-traduzione.

vv.151-152 "nei desideri intensi / curvati nel *blé*, the *grass*": francese-inglese, laddove *blé* è francese per "grano" e *grass* inglese per "erba"; interessante notare come nella traduzione francese *blé* diventi *épis*, "spiga", mentre si mantiene inalterato in quella inglese.

Dal punto di vista formale invece si assiste, come già anticipato, ad una rinnovata intenzione di controllo, che tuttavia non rappresenta un ritorno alle forme chiuse degli anni Sessanta[18]. Innanzitutto, contrariamente all'altro poemetto che troviamo nella produzione rosselliana, *La Libellula*, *Impromptu* è caratterizzato da un maggiore pluristrofismo: le 13 sezioni in cui è articolato il poemetto sono infatti a loro volta suddivise in strofe variabili, sia per quanto riguarda il numero di strofe che compone ciascuna sezione, sia per quanto riguarda il numero di versi di ciascuna strofa; inoltre, i versi non hanno l'ampiezza che caratterizzava le raccolte degli anni precedenti, risultando invece brevi e frammentati. Al tempo stesso, tuttavia, pur nella loro frantumazione, i versi sembrano voler imporre una lettura continua, quasi senza pause, e questo grazie a una serie di accorgimenti formali, tra cui il più vistoso è certamente il meccanismo della ripetizione e della variazione, che attua richiami interni tra verso e verso ma anche tra le varie strofe, a volte anche a una discreta distanza l'una dall'altra. Tale meccanismo può riguardare un numero limitato di versi, reggendosi soprattutto sulla

18 L'autrice stessa dichiara, a proposito di *Impromptu*, la volontà di riavvicinarsi ad una maggiore organizzazione del verso: «Anche in *Documento* ho dato una esemplificazione di come, entro questo sistema [quello definito con *Spazi Metrici*], si possa dare una situazione di verso libero. Anche se comincio qualche cosa, è capitato con *Impromptu*, pian pianino sento l'esigenza di tornare a questa struttura» (Palli Baroni 1430).

variazione su di una parola, come avviene ai vv.18-29: «verso un'impenetrabile morte. / Nel verso impenetravi la / tua notte […] / questa mia mansarda piena / d'impenetrabili libri buoni»; o ai vv.73-80: «se sesso / è così rotativo da apparire poi / vano a questo recitativo che mi / faceva passare per pazza quando / arroteandomi dietro ad ogni scrivania / sorvegliavo i vostri desideri d'essere / lontani dalla mia, rotativa nella / notte specchiata». Interessante osservare inoltre, come emerge dagli esempi appena citati, come il meccanismo della ripetizione-variazione venga messo in atto proprio a partire da quelle parole che abbiamo precedentemente categorizzato come fusioni lessicali, quasi come a volerne mettere in evidenza il carattere di elementi strutturanti del testo che esse vanno ad assumere. Questo ci dà un'indicazione interessante su quanto si è accennato in precedenza riguardo al rapporto tra pluralità linguistica e organizzazione formale nel poemetto, e costituisce un esempio di cosa si intende con amalgama linguistico-formale: la lingua e la forma sono ormai inscindibili l'una dall'altra, agendo a vicenda come mutuo supporto l'una dell'altra, per cui la gerarchia forma-contenuto, già ribaltata da Rosselli in precedenza – per cui è il contenuto che crea la forma – si evolve ulteriormente in un mutuo generarsi e strutturarsi di forma e contenuto insieme.

Il meccanismo della ripetizione-variazione può riguardare però anche un numero di versi più esteso, interessando addirittura diverse sezioni del poemetto; in questo caso, non sembra tuttavia ruotare intorno ad una singola parola, bensì ad aree semantiche più ampie. La prima metà del poemetto, dalla sezione 1 alla sezione 5, sviluppa una variazione luce-buio/sole-notte che va dal v.13 al v.110:

> Non v'è sole che non sia / *lumière* […] / Nel verso impenetravi la / tua notte, di soli e luci / […] non v'è / sole ch'appartenga al popolo! / […] questa notte con spavaldo desiderio / scesi per le praterie d'un lungofiume / […] sorvegliavo i vostri desideri d'essere / lontani dalla mia, rotativa nella / notte specchiata […] / Non stancarsi, non spalmarsi / di quel sole che oramai non / ho visto più.

La seconda metà, dalla sezione 6 in poi, ruota invece intorno a una doppia area semantica, quella del grano, con variazioni su erba/fieno/pane e quella del movimento-distensione, con variazioni su stendersi/sedersi/piegarsi/inchinarsi; questa doppia variazione inizia dal v.140 e procede almeno fino al v.328:

> se nel vedervi tutti stesi / in un grano di turco, là / nel campo di fieno non secchito / […] nel campo, dove riposo ingiunta / dal massacro a massacrarmi / come voi, nei desideri intensi / curvati nel blé, the *grass* / che vi fa invidia perché / è soltanto il grano che / non si piega mentre mi circonda / di felici visioni d'un cielo / non più tanto tetro […] / d'una pulita polizia / che era il grano prima che / lo schiacciassi […] / […] mentre io mi / stendevo sui steli piatti / […] s'è distesa sul prato che / non fiorisce mai, quando / il grano è secco […] / Si farà quel suo pane quando / l'avrà travasato d'una setola / all'altra – sull'altipiano v'era / il ripiano

> su di cui giaceva. / […] Quando / con i ginocchi non più piegati per / malinconia raggiunsi il giocolare / campo d'erba fiato e grano in / abbondanza è quasi, come s'avessi / io dipinto quel campo […]. / Corre sul filo la notizia o è / solo mio, il campo, il grano, / la terra nascosta dai turchi o / sono i steli che fina parola […]. / Se permisi al mio ginocchio di / toccare la terra, fu con il permesso / del granoturco che s'inchinò / al mio passaggio non obbligatorio / […] non sono migliaia risposi / inchinandomi a terra, quasi fosse / possibile col dorso permissibile / duramente sottratto all'aria / alla posizione retta […] / se nel campo di grano rimango / a lungo stesa a pensarci sopra.

Interessante anche, in questa lunga sequenza, osservare in particolare i vv.140-141: «se nel vedervi tutti stesi / in un grano di turco, là» e la loro resa nella traduzione inglese: "grano di turco" in luogo di "granturco" (in inglese *corn*) è infatti reso con la locuzione *Grain Turk*, con l'uso di *grain* al posto del più comune *wheat*, mentre altrove "granturco" è semplicemente tradotto con *corn*[19]. Altro elemento formale che, nonostante il carattere frammentato dei versi, porta a una lettura continua e quasi senza respiro, è l'uso massiccio dell'*enjambement*, che contribuisce ad ampliare idealmente la misura del verso, e al contempo, lavorando in accordo con i meccanismi di ripetizione-variazione, attua una sorta di continuità interstrofica. Tutto ciò non è estraneo alla poesia rosselliana e costituisce una soluzione di continuità con le raccolte precedenti. Rosselli stessa, lavorando all'auto-traduzione di *Sleep*, sosteneva infatti:

> Da principio la traduzione era letterale e poi si è andata affinando. L'inglese è una lingua più fluida dove è essenziale l'enjambement, che in italiano si può eseguire o meno. […] Non mi interessa riprodurre un'impostazione metrica. Seguendo l'enjambement si riproduce invece il tono generale, la ritmica generale. Di sicuro non voglio distorcere il senso (in Cerrai).

La particolarità nell'uso dell'*enjambement* da parte di Rosselli risiede nel fatto che spesso esso interessa parole vuote quali articoli, preposizioni o congiunzioni, alterando dunque quella che è la tradizionale gerarchia dei significati. In *Impromptu* ne troviamo diversi esempi, come questo che va dal v.1 al v.12:

> Il borghese non sono io / che tralappio d'un giorno all' / altro coprendomi d'un sudore / tutto

19 «Rosselli's untranslatable pun hinges on the word *granturco* (corn). As a calque this would read "Turkish grain," but the Italian also relies heavily on the catachrestic association with "Grand Turk," the name for the Ottoman Emperor, again perhaps gesturing to the Rossellian strategy of renaming. We have tried to reproduce the gesture in "Grain Turk," to suggest the connection between the two seemingly improbable associations. The pun continues throughout the rest of the poem, with the repetition of *grano* / "grain." We have deliberately used the cognate of "grain" instead of the more common translation of "wheat" for *grano* to further the associative reach. When, in section 10, Rosselli uses the word *granturco,* however, we have translated this as "corn"» (D. Thow in Rosselli 2014: 88).

> concimato, deciso, coinciso / da me, non altri – o se soltanto / d'altri sono il clown faunesco / allora ingiungo l'alt, quella / terribile sera che non vi / fu epidemia ma soltanto un / resto delle mie ossa che / si rifiutavano di seccarsi / al sole.

Come possiamo osservare, troviamo qui in *enjambement* parti del discorso come articoli, preposizioni, pronomi, in linea con quanto l'autrice stessa affermava già in *Spazi Metrici*:

> Generalmente la parola viene considerata […] come un "oggetto" da classificare e da sotto-classificare, e non come idea. Io invece […] avevo proprio altre idee in proposito, e consideravo perfino "il", e "la" e "come" come "idee", e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente un'idea (SM: 338).

Altro elemento da osservare, come spesso accade in Rosselli, tale scelta prettamente formale sembra avere anche delle motivazioni di carattere linguistico; come è stato già osservato, infatti, un uso massiccio dell'*enjambement* è tipico della poesia inglese:

> La prosodia dell'italiano in cui scelse di scrivere è radicalmente diversa da quella dell'inglese, dove per esempio l'*enjambement* suona molto più naturale almeno fino dai tempi di Shakespeare. Sicché ciò che può sembrare sperimentale nella nostra lingua poetica non è spesso che la norma in quella inglese. L'insistita ricerca dell'*enjambement*, quel suo andare a capo su particelle enclitiche o sincategorematiche, è un tratto ben noto della versificazione di Rosselli» (Martella).

Dunque, pur nell'uscita dai limiti imposti dalle forme chiuse, ci troviamo di fronte ad una nuova prospettiva per cui quell'istanza di ordine, che prima si instaurava con la forma-cubo, il rullo o il quadrato a profondità timbrica, passa qui solo attraverso la parola che riporta al caos interiorizzato: la parola, passata attraverso l'abisso, sembra infine in grado di sostenere l'indicibile, non avendo più la necessità di qualsivoglia giustificazione formale. Proprio in questo senso *Impromptu*, piuttosto che un'ultima parola autoriale, sembrerebbe invece rappresentare l'inizio di una nuova fase poetica, come sostiene anche Annovi: «We can understand why Rosselli regarded Impromptu as the beginning of a new phase of her poetry, and not – as some readers have suggested – as a testamentary work» (G.M. Annovi, in Rosselli 2014: 21).

Una nuova fase poetica che, anche se per diverse ragioni poi non proseguirà, sembrerebbe trovare le sue fondamenta proprio con questo poemetto, che, come rileva Annovi, si definirebbe appunto più come la base per un nuovo inizio che come un tirare le somme e preparare la strada al silenzio definitivo. Una fase poetica in cui, al centro di tutto, rimane solo la lingua: quella lingua che nasce animata da una molteplicità che, anche quando si avvia verso una riduzione, non

diviene mai univoca, e che, proprio in virtù di quel suo percorso così travagliato, ha potuto continuare a significare per se stessa e oltre se stessa.

Opere citate

Bisanti, T. (2007): *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*. Pisa: Edizioni ETS.

Camboni, M. (2010): È molto difficile essere semplici. Intervista ad Amelia Rosselli. In M. Venturini & S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995* (pp. 41-57). Firenze: Le Lettere.

Carpita, C. (2012): *Primi scritti*. Notizia sui testi. In A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (Ed.) (pp. 1379-1414). Milano: Mondadori.

Carpita, C. (2017): Per una poetica dell'inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli. *Carte Italiane*, 2, 11, pp. 21-42.

Cerrai, G. (2010): Poesie e traduzioni da *Sleep*. *Imperfetta Ellisse*, 22. Recuperato da https://old.imperfettaellisse.it/archives/475-Amelia-Rosselli-poesie-e-traduzioni-da-Sleep.html#extended (Visitato il 23/03/2026).

Di Gianvito, S. (2022): *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi Scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Dolce, A. (2010): Poesia non necessariamente ascientifica. Intervista ad Amelia Rosselli. In M. Venturini & S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995* (pp. 102-111). Firenze: Le Lettere.

Gentili, S. & Gualdo, I. (2024): Amelia Rosselli lettrice di Petrarca. In P. Marini, M. G. Pontesilli & L. Tavoloni (Eds.), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici* (pp. 21-34). Firenze: Leo S. Olschki.

Giovannuzzi, S. (2008): Da *Variazioni belliche* a *Primi scritti*: dietro le quinte di Amelia Rosselli. In C. Verbaro (Ed.), *«Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». Per Amelia Rosselli* (pp. 15-32). Soveria Mannelli: Rubbettino.

Giovannuzzi, S. (2012): *Documento*. Notizia sui testi. In A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (Ed.) (pp. 1345-1377). Milano: Mondadori.

Giovannuzzi, S. (2016): *Amelia Rosselli: biografia e poesia*. Novara: Interlinea.

Giovannuzzi, S. (2017): Bilanci di un curatore tra filologia e pratica editoriale. *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, 2, pp. 143-167.

Kellman, S. G. (2007): *Scrivere tra le lingue*. Troina: Città aperta.

La Penna, D. (2013): «*La promessa d'un semplice linguaggio». Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*. Roma: Carocci.

Martella, G. (2021): Poesia come traduzione. Amelia Rosselli. Recuperato da https://www.luigiasorrentino.it/2021/11/13/poesia-come-traduzione-amelia-rosselli/ (Visitato il 23/03/2026).

Palli Baroni, G. (2012): *Impromptu.* Notizia sui testi. In A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (Ed.) (pp. 1415-1434). Milano: Mondadori.

Petrignani, S. (2010): *Perduta in un bosco. Intervista ad Amelia Rosselli*. In M. Venturini, S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995* (pp. 23-28). Firenze: Le Lettere.

Rosselli, A. (2004): *Le poesie*. E. Tandello (Ed.). Milano: Garzanti.

Rosselli, A. (2012): *L'opera poetica*. S. Giovannuzzi (Ed.). Milano: Mondadori.

Rosselli, A. (2014): *Impromptu. A Trilingual Edition*. G. M. Annovi (Ed.). Trad. di G. M. Annovi, D. Thow & J.-C. Vegliante. Toronto-Buffalo-Lancaster: Guernica Editions.

Scappettone, J. (2013): "Cantonidisintegratidella/miavita": closure and implosion of the Canto(n) in Amelia Rosselli, and the dream (or nightmare) of a transnational language. *Moderna*, 15, 2, pp. 131-154.

Sermini, S. (2019): *«E se paesani/zoppicanti sono questi versi». Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Sica, G. (2010): La poesia è un piacere privato. Intervista ad Amelia Rosselli. In M. Venturini & S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995* (pp. 95-101). Firenze: Le Lettere.

Spagnoletti, G. (2004): Intervista ad Amelia Rosselli. In F. Caputo (Ed.), *Amelia Rosselli. Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici* (pp. 293-303). Novara: Interlinea.

Tandello, E. (2001): Amelia Rosselli. Cortocircuiti del senso. In B. Frabotta (Ed.), *Poeti della malinconia* (pp. 179-197). Roma: Donzelli.

CORPUS CITÉ

La bibliographie suivante rassemble les œuvres citées ou analysées dans les contributions de ce numéro, en incluant, lorsque cela est pertinent, les différentes versions linguistiques prises en considération.

Caminals, R. (1992): *Once Remembered, Twice Lived*.
Caminals, R. (1995): *Un segle de prodigis*.
Caminals, R. (2002): *El carrer dels Tres Llits*.
Caminals, R. (2004): *La petita mort*.
Caminals, R. (2006): *La pequeña muerte*.
Caminals, R. (2011): *The Street of the Three Beds*.
Carducci, L. (1998): *La Chine, telle que je la vis*.
Carducci, L. (2001): *Ganshou Zhongguo – 20 shiji zuihou shi nian wo de suo jian suo wen* 感受中国——*20*世纪最后十年我的所见所闻.
Carducci, L. (2002a): *As Great as the World*.
Carducci, L. (2002b): *Eleven Years in China – And Counting*.
Carducci, L. (2002c): *Grand comme le monde*.
Carducci, L. (2002d): *Propos d'une étrangère en Chine*.
Carducci, L. (2002e): *Talking About China*.
Carducci, L. (2003): *Da ruo tianxia* 大若天下.
Carducci, L. (2005): *Ma Chine au quotidien*.
Carducci, L. (2007): *E se parlassimo della Cina*.
Carducci, L. (2008a): *Et si nous parlions de la Chine*.
Carducci, L. (2008b): *Talking About China II*.
Carducci, L. (2008c): *Ces gens merveilleux du Guangxi*.
Carducci, L. (2008d): *Ces gens merveilleux du Ningxia*.
Carducci, L. (2008e): *Ces gens merveilleux du Xinjiang*.
Carducci, L. (2010): *Talking About China III*.
Carducci, L. (2013): *China, Its People and Life*.
Casanova, J.-Y. (1989): *Cap de Creus*.
Coccioli, C. (1962): *Omeyotl, diario messicano*.
Coccioli, C. (1986): *Rapato a zero*.
Coccioli, C. (1987): *Piccolo Karma*.
Coccioli, C. (1988a): *Pequeño Karma*.
Coccioli, C. (1988b): *Petit Karma*.
Coccioli, C. (1995): *Tutta la verità*.
Costa, G. (1999): *Alternanze Alternances Alterations*.
Costa, G. (2004): *Al di là dell'orizzonte*.
Costa, G. (2009): *È un gioco di foglie ≈ C'est un jeu de feuilles ≈ It's a playing of Leaves*.

Céspedes, A. de (s.d.): *Les Chansons des filles de mai / Le ragazze di maggio*.
Céspedes, A. de (s.d.): *Sans autre lieu que la nuit / Nel buio della notte*.
Euler, R. (2006): *Versesplittere – Lëwessplittere – Éclats de vers, éclats de vie*.
Euler, R. (2009): *zwische schwarz un wiss – zwischen schwarz und weiß – entre noir et blanc*.
Fàbregas, L. (2008): *Het meisje met de negen vingers*.
Fàbregas, L. (2010): *Landen*.
Fàbregas, L. (2012): *Atterrir*. Trad. A. Ounanian.
Fàbregas, L. (2013): *Gele dagen*.
Fàbregas, L. (2013): *Dies de cel groc*.
Fàbregas, L. (2016): *Landing*. Trad. S. Schnee.
Grasset, B. (2007): *Poèmes bilingues I*.
Grasset, B. (2011): *Au temps du Mystère…*.
Han, Kza (1980): *Sprich und zerbrich = Parle et brise-toi = Malhèra g'ligo buschòra*.
Han, Kza (2007): *Traces erratiques. Poèmes = Irrfährte = Banghwanghan'n putzakuk*.
Kofler, G. (1989): *Mexcaltitàn. Gedichte in Spanisch und Deutsch*.
Kofler, G. (1992): *Piccole tazze = Kleine Tassen*.
Kofler, G. (2003): *Poesie di mare, terra e cielo*.
Kul'man, E. (s.d.): *Piiticheskie opyty / Poetische Versuche / Saggi poetici*.
Melnik, J. (2013a): Далекий простір.
Melnik, J. (2013b): *Macha ou le IVe Reich*. Trad. M. Kanh.
Melnikas, J. (2017): *Espace lointain*. Trad. M. Barakauskaitė-Le Borgne.
Melnikas, J. (2018a): *The Last Day*. Trad. M. Marcinkutė.
Melnikas, J. (2018b): *Rojalio kambarys*.
Melnik, J. (2019): *Далекий простір*.
Melnik, J. (2023): *L'Oiseau qui buvait du lait*. Trad. M. Kanh.
Melnik, J. (2024): *Je ne me lasse pas de vivre*. Trad. L. Foulon.
Melnikas, J. (2025): *Antim Din [अंतिम दिन]*. Trad. P. Tiwari.
Mihali, F. (1999): *Țara brînzei*.
Mihali, F. (2000): *Eu, Luca și chinezul*.
Mihali, F. (2002): *Le pays du fromage*.
Mihali, F. (2004): *Luc, le Chinois et moi*.
Mihali, F. (2008): *Dina* (version française).
Mihali, F. (2012): *The Darling of Kandahar*.
Mihali, F. (2014): *A Second Chance*.
Mihali, F. (2016): *La Bien-aimée de Kandahar*.
Mihali, F. (2018): *Une deuxième chance pour Adam*.
Mihali, F. (2019): *Le tarot de Cheffersville*.
Mihali, F. (2021): *Dina* (version roumaine).
Mihali, F. (2021): *A doua șansă pentru Adam*.
Mihali, F. (2021): *Pineapple Kisses in Iqaluit*.
Mihali, F. (2021): *Une nuit d'amour à Iqaluit*.
Mihali, F. (2022): *La bigame*.
Mihali, F. (2022): *Bigama*.

Mihali, F. (2023): *O noapte de dragoste la Iqaluit*.
Mihali, F. (2025): *Tarotul de Cheffersville*.
Puig, M. (1980): *Maldición eterna a quien lea estas páginas*.
Puig, M. (1982): *Eternal Curse on the Reader of These Pages*.
Puig, M. (1982): *Sangue de amor correspondido*.
Puig, M. (1982): *Sangre de amor correspondido*.
Rosselli, A. (2004): *Le poesie*. E. Tandello (Ed.).
Rosselli, A. (2012): *L'opera poetica*. S. Giovannuzzi (Ed.).
Rosselli, A. (2014): *Impromptu. A Trilingual Edition*. G. M. Annovi (Ed.). Trad. G. M. Annovi, D. Thow & J.-C. Vegliante.
Sovente, M. (1998): *Cumae*.
Ventura, L. D. (2007): *Peppino il lustrascarpe. Edizione trilingue*. M. Marazzi (Ed.).
Zanzotto, A. (2012): *Haiku for a Season / Haiku per una stagione*.
Zeidler, E. (2007): *Andzitt = Endzeit = Fin d'une époque*.
Zeidler, E. (2008): *Wàckelkontàkt = Wackelkontakt = Faux contact*.
Zeidler, E. (2011): *Les fleurs d'un rêve = Tràuimbliameler = Traumblüten*.
Zeidler, E. (2014): *Lawesliader = Liebeslieder = Voluptés*.
Zeidler, E. (2017): *Granzstein = Bornes = Grenzsteine*.
Zgustova, M. (2005): *Tichá žena / La dona silenciosa / La mujer silenciosa*.
Zgustova, M. (2013): *La nit de Valia / La noche de Valia*.
Zgustova, M. (2015): *Růže od Stalina / Les roses de Stalin / Las rosas de Stalin*.

AUTEURS/AUTRICES

Maria Rita D'Aviera is an independent researcher and English teacher. Her work focuses on Italian American literature, early migration, self-translation and multilingual writing. She published on Luigi Donato Ventura in *Italian Americana* (2023).
davieramariarita@gmail.com

Sara Di Gianvito specializes in twentieth century and contemporary Italian literature, multilingualism and border writing. She has published monographs on Gëzim Hajdari and Amelia Rosselli and currently teaches Italian as a foreign language in Vienna.
sar.digianvito@gmail.com

Ileana Neli Eiben is Associate Professor at the West University of Timișoara. Her research focuses on self-translation, Quebec studies, migrant literature and women's writing. She is the author of *Sur une visibilité de l'autotraducteur: Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali* and Editor-in-Chief of *Dialogues francophones.*
ileana.eiben@e-uvt.ro

Eva Gentes studied Literary Translation and earned a PhD in Romance Studies at Heinrich Heine University Düsseldorf. Her research focuses on literary self-translation and multilingualism. She is the editor of the *Bibliography on self-translation* and, with Trish van Bolderen, co-edited "Literary Self-Translation in the 21st Century: A Global View", a special issue of the *Journal of Literary Multilingualism* (2024).
eva.gentes@googlemail.com

Rainier Grutman is Full Professor of French and Translation Studies at the University of Ottawa (Canada). He was trained in Romance philology, Comparative Literature and Translation Studies at Namur, Leuven and Madrid universities before earning his Ph.D. in French in Montreal. He has published widely, in half a dozen languages, both in Europe and the Americas, on multilingual writing and literary (self)translation. His most recent contribution to that conversation is a volume discussing *The Poetics of Self-translation* (Routledge, 2026).
rgrutman@uottawa.ca

Paolo Magagnin is Associate Professor of Chinese language, translation and interpreting at Ca' Foscari University of Venice. His research focuses on Chinese translation studies and Sinophone cultural circulation. He also translates contemporary Chinese authors including Cao Wenxuan, Shuang Xuetao, A Yi and Xu Zechen.
paolo.magagnin@unive.it

Nijolė Maskaliūnienė is Professor of Translation and Interpreting Studies at Vilnius University. Her research focuses on translation and ideology, translation history and translation in the diaspora. She coordinated *Translation and Censorship under Conditions of Soviet Ideology in Lithuania* (1940–1990) (2021–2024).
nijole.maskaliuniene@flf.vu.lt

Valentina Mercuri holds a PhD in Translation and Intercultural Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona. Her research centers on self-translation and Carlo Coccioli. Based in Barcelona, she works as a translator and consultant in publishing and digital media.
valentina.mercuri@gmail.com

Fabio Regattin is Associate Professor of French and Translation at the University of Udine and literary and theatre translator. His research focuses on translation studies, self-translation, wordplay and cultural evolution. He published *Pour une traductologie élargie* (2025).
fabio.regattin@uniud.it

LIVRAISONS D'*OLTREOCEANO*

1. Silvana Serafin (Ed.), *Percorsi letterari e linguistici*, 2007
2. Silvana Serafin (Ed.), *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, 2008
3. Silvana Serafin (Ed.), *Dialogare con la poesia: voci di donne dall'America all'Australia*, 2009
4. Silvana Serafin e Carla Marcato (Eds.), *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, 2010
5. Alessandra Ferraro (Ed.), *L'autotraduzione nelle letterature migranti*, 2011
6. Silvana Serafin (Ed.), *Donne con la valigia. Esperienze migratorie tra l'Italia, la Spagna e le Americhe*, 2012
7. Silvana Serafin (Ed.), *Donne al caleidoscopio. La riscrittura dell'identità femminile nei testi dell'emigrazione tra Italia, le Americhe e l'Australia*, 2013
8. Silvana Serafin (Ed.), *Abiti e abitudini dei migranti nelle Americhe e in Australia*, 2014
9. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Ascoltami con gli occhi. Scritture migranti e cinema nelle Americhe*, 2015
10. Alessandra Ferraro e Silvana Serafin (Eds.), *Pier Paolo Pasolini nelle Americhe,* 2015
11. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro e Daniela Ciani Forza (Eds.), *L'identità canadese tra migrazioni, memorie e generazioni*, 2016
12. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Terremoto e terremoti,* 2016
13. Silvana Serafin y Rocío Luque (Eds.), *Andanzas entre códigos lingüísticos de la emigración en las Américas*, 2017
14. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *La dimensione religiosa dell'immigrazione nel Nuovo Mondo*, 2018
15. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza, Anna Pia De Luca (Eds.), *Geografie e letterature: luoghi dell'emigrazione*, 2019
16. Silvana Serafin, Anna Pia De Luca (Eds.), *Del tradurre: aspetti della traduzione e dell'autotraduzione*, 2020
17. Silvana Serafin e Alessandra Ferraro (Eds.), *Erranze tra mito e storia*, 2021
18. Silvana Serafin y Águeda Chávez (Eds.), *Honduras tierra de sueños y utopías en el bicentenario de la Independencia*, 2021
19. Silvana Serafin, Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro (Eds.), *Le utopie nella scrittura d'Oltreoceano*, 2022
20. Catherine Douzou et Valeria Sperti (Eds.), *Mémoire coloniale et fractures dans les représentations culturelles d'auteures contemporaines,* 2022
21. Amandine Bonesso, Rocío Luque e Nicola Paladin (Eds.), *The Isthmus and the American Continent: Literatures, Cultures and Histories / L'isthme du continent américain: littératures, cultures et histoires / El istmo del continente americano: literaturas, culturas e historias*, 2023

22. Daniela Ciani Forza, Alessandra Ferraro, Deborah Saidero, Silvana Serafin (Eds.), *Acqua e migrazioni / Water and Migrations / Eau et migrations / Agua y migraciones,* 2024
23. Silvana Serafin, Alessandra Ferraro, Daniela Ciani Forza (Eds.), *Esili / Exiles / Exiles / Exilios*, 2025
24. *Iconotexts. Words and images in migrant literature. Iconotextes. Mots et images dans la littérature migrante. Iconotextos. Palabras e imágenes en la literatura migrante*, 2026.

Dans ce numéro:

Éditorial: Alessandra Ferraro, *Abitare tre lingue. Autotraduzione, migrazione, identità* - **Dossier:** Rainier Grutman, *Jamais deux sans trois: l'autotraduction triangulaire* - Eva Gentes, *L'autotraduction trilingue. Essai de typologie* - Eva Gentes, *Entrevista con la autotraductora trilingüe Monika Zgustova* - Maria Rita D'Aviera, *Vivere tra le culture. Un'analisi sul plurilinguismo dell'autotraduttore Luigi Donato Ventura in* Peppino il lustrascarpe - Ileana Neli Eiben, *Felicia Mihali: portrait d'une autotraductrice intranquille* - Valentina Mercuri, *La riscrittura del sé: diario e identità nell'autotraduzione di* Piccolo Karma *di Carlo Coccioli* - Paolo Magagnin, Fabio Regattin, *Une étrangère en Chine. Auto-, allo- et atraduction chez Lisa Carducci* - Nijolė Maskaliūnienė, *«La langue n'est qu'un outil...»: entretien avec l'écrivain Jaroslav Melnik sur son œuvre et ses autotraductions* - Sara Di Gianvito, *«Fleurs are not flowers». (S)corrispondenze linguistiche nella scrittura di Amelia Rosselli*

€ 24,00

ISBN 979-12-8156224-0

ISSN 1972-4527