

Traduire à quatre mains : le cas d'Amelia Rosselli

Emilio Sciarrino



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transalpina/1174>

DOI : 10.4000/transalpina.1174

ISSN : 2534-5184

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2015

Pagination : 79-92

ISBN : 978-2-84133-738-5

ISSN : 1278-334X

Référence électronique

Emilio Sciarrino, « Traduire à quatre mains : le cas d'Amelia Rosselli », *Transalpina* [En ligne], 18 | 2015, mis en ligne le 17 décembre 2021, consulté le 17 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/1174> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.1174>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

TRADUIRE À QUATRE MAINS : LE CAS D'AMELIA ROSSELLI

Résumé : Cet article analyse la genèse de deux traductions entre italien, anglais et français de l'œuvre d'Amelia Rosselli réalisées avec la participation de l'auteure elle-même. L'étude génétique et philologique des brouillons des traductions et de la correspondance avec les traducteurs permet d'identifier les dynamiques de cette œuvre commune. Plusieurs raisons expliquent le recours à un traducteur : la compétence linguistique de l'auteure, son rapport ambivalent à l'autotraduction et sa recherche d'un relais stratégique. Ce choix implique néanmoins un contrôle étroit de l'auteure en faveur d'une traduction littérale. Un tel rappel à la lettre du texte peut être interprété comme le prolongement de l'autotraduction, mais également comme une préservation du plurilinguisme du texte original. La traduction « à quatre mains » est en réalité un processus spéculaire de créativité collective où l'auteure prolonge les choix du traducteur, tandis que le traducteur devient à son tour gardien de la lettre du texte.

Riassunto : Quest'articolo analizza la genesi di due traduzioni tra italiano, inglese e francese, dell'opera di Amelia Rosselli alle quali la scrittrice stessa ha partecipato. Lo studio genetico-filologico degli scartafacci delle traduzioni, e della corrispondenza con i traduttori, permette d'identificare le dinamiche di quest'opera comune. Varie ragioni spiegano il ricorso a un traduttore: la competenza linguistica dell'autrice, il legame ambivalente all'autotraduzione e la ricerca di un alleato strategico. Questa scelta implica tuttavia un marcato controllo dell'autrice a favore di una traduzione letterale. Un tale richiamo alla lettera del testo può essere interpretato come il proseguimento dell'autotraduzione ma anche come la salvaguardia del plurilinguismo del testo originale. La traduzione « a quattro mani » è in realtà un processo speculare di creatività collettiva nel quale l'autrice prolunga le scelte del traduttore, mentre il traduttore diventa a sua volta guardiano della lettera del testo.

Tout traducteur noue avec son auteur un dialogue imaginaire. Cet échange se concrétise parfois. Il s'inscrit dans une histoire – encore à écrire – de la traduction à plusieurs. La participation de l'auteur à une telle « traduction collaborative »¹ implique différents privilèges. Tout d'abord, une traduction

1. Une première ébauche de ces réflexions a fait l'objet de notre intervention, « Traduire avec Amelia Rosselli », présentée au colloque *La traduction collaborative, de l'Antiquité à Internet* (Paris, 5-7 juin 2014).

ainsi réalisée comporte une validation auctoriale. Elle y gagne également un caractère unique; le travail du traducteur est nimbé de l'aura et du prestige propres à l'auteur. Pour ces deux raisons au moins, la traduction réalisée avec l'auteur se donne parfois comme un double original du texte de départ, comme lors d'une autotraduction². Par ailleurs, la présence de l'auteur influence le traducteur de manière non négligeable. Valorisée par l'auteur, la traduction s'en trouve peut-être libérée de sa condition traditionnelle d'ancillarité et d'« invisibilité » (Lawrence Venuti)³. La collaboration entre traducteur et auteur semble donc esquisser l'horizon utopique de toute traduction⁴.

La réalité est bien différente. Entre l'auteur plurilingue et le traducteur peut s'instaurer une tension des plus néfastes. Les profondes divergences qui apparaissent généralement lors de ce travail trouvent leurs racines dans une défiance réciproque pour le « traître » qui peut se cacher en tout traducteur, selon un adage italien bien connu. Les dissensions entre traducteur et auteur s'enracinent également dans une compétition symbolique sous fond d'« angoisse de l'influence »⁵. La pratique de la traduction et l'accusation de plagiat vont parfois de pair, comme nous le rappelle tristement le parcours de Paul Celan⁶. Quoi qu'il en soit, les diversités de compétence linguistique, de tradition et de parti pris génèrent sans doute des écarts conséquents. Sans compter que, du haut de sa légitimité, l'écrivain peut à tout moment exercer un contrôle impérieux sur la traduction de ses textes. Dans bien des cas, la frontière avec l'autotraduction devient alors poreuse.

Le travail de traduction à quatre mains est particulièrement significatif pour Amelia Rosselli. Trilingue par son parcours biographique, l'auteure n'a jamais séparé son écriture du passage incessant d'une langue à l'autre, écrivant en anglais, en français ou en italien. Son écriture plurilingue trouve un prolongement naturel dans la collaboration à ses traductions. Deux en particulier nous intéresseront ici.

-
2. À propos de l'écriture bilingue de Samuel Beckett, Bruno Clément a évoqué une œuvre « monstrueuse, bifide, dont la bipolarité vise précisément à accréditer l'absence de contours et de fins » (*L'œuvre sans qualités*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 234).
 3. Cf. L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation* [1995], Londres, Routledge, 2008².
 4. Sur les promesses de la traduction et sur l'horizon utopique de tout traducteur, cf. W. Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I*, trad. M. De Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000, ainsi que le commentaire d'A. Berman, *L'âge de la traduction*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008.
 5. Cf. H. Bloom, *L'angoisse de l'influence* [1973], trad. M. Shelledy, S. Degachi, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013.
 6. Au sein d'une vaste bibliographie consacrée à la question, nous renvoyons du moins à Y. Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*, Paris, Galilée, 2006.

La première est celle de *Sleep*, recueil en anglais publié à partir de la fin des années quatre-vingt, mais dont l'écriture remonte à la fin des années cinquante. Acclamé tardivement par la critique anglophone⁷, *Sleep* n'a jamais trouvé d'éditeur anglais ou américain. C'est donc en Italie qu'il a été publié. En 1986 paraissent dans la revue *Nuovi Argomenti* dix poèmes choisis par Edoardo Albinati et traduits en italien par Amelia Rosselli elle-même⁸. Cette publication prépare et aiguille les traductions suivantes : celle, anthologique, d'Antonio Porta (1989)⁹, et celle, intégrale, d'Emmanuela Tandello (1992)¹⁰. Une autre œuvre connaît un destin similaire : *La libellula*¹¹. Ce « *poemetto* », considéré comme un des chefs-d'œuvre d'Amelia Rosselli, connaît plusieurs éditions en Italie (la première date de 1969) avant d'être traduit à son tour en plusieurs langues. La traduction en français d'un extrait de ce long poème italien est réalisée par Jean-Charles Vegliante entre 1986 et 1987¹².

L'analyse de la correspondance entre l'auteure et ses traducteurs, ainsi que l'observation des manuscrits des traductions, permettent de comprendre comment s'est déroulé ce travail commun. À ce dossier s'ajoutent les lettres avec les traducteurs dont certaines sont à ce jour inédites. Les brouillons révèlent les différentes étapes de cette œuvre collective et permettent de déjouer l'idée convenue d'une traduction solitaire. Il ne s'agit en aucun cas d'inscrire dans la genèse une téléologie qui conduirait à la meilleure des traductions. Bien au contraire, cette approche nous permettra de souligner que la traduction est irréductible à des pétitions de principe, et ce parce qu'il s'agit fondamentalement d'un mouvement (parfois cyclique, bien que sans cesse ouvert à de nouvelles possibilités) auquel participent l'auteur et le traducteur, réunis par un rapport d'identification spéculaire.

7. Cf. A. Snodgrass, *Knowing Noise. The english poetry of Amelia Rosselli*, New York, Peter Lang, 2001.

8. À présent dans *Sleep. Dieci poesie tradotte dall'autore*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, Milan, Mondadori (I Meridiani), 2012, p. 1198-1201.

9. A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, trad. A. Porta, Rome, Rossi & Spera, 1989. L'ouvrage a fait l'objet d'une deuxième édition en 2003 : *Sonno-Sleep*, Gênes, San Marco dei Giustiniani, 2003. Le recueil est accompagné de la correspondance Porta-Rosselli et de reproductions de manuscrits édités par Niva Lorenzini.

10. A. Rosselli, *Sleep*, trad. E. Tandello, Milan, Garzanti, 1992. À présent in A. Rosselli, *L'opera poetica*, p. 856-1125.

11. A. Rosselli, *La libellula*, in *L'opera poetica*, p. 195-213.

12. Cf. A. Rosselli, *Poésie entre les langues. Amelia Rosselli*, J.-C. Vegliante trad. et éd., Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (prépublications du CIRCE), 1994, p. 3-7. Pour une analyse génétique détaillée de cette traduction, voir notre « Genèse d'une traduction : *La Libellule* d'Amelia Rosselli », in *Traduire le plurilinguisme*, L. Chinellato, E. Sciarrino, J.-C. Vegliante (éd.), à paraître aux Éditions des Archives contemporaines en 2015. Voir aussi la première traduction française intégrale, toute récente : A. Rosselli, *La Libellule*, trad. M. Fabre, Paris, Ypsilon, 2014.

Les raisons du recours au traducteur

Il est légitime de se demander, avant tout, pourquoi un auteur plurilingue éprouve le besoin de recourir à des traducteurs, alors qu'il pourrait également s'autotraduire. Dans l'ensemble des traductions réalisées du vivant d'Amelia Rosselli, le volume des traductions collaboratives est nettement supérieur à celui des autotraductions. L'auteure, qui écrivait pourtant en trois langues et qui fut une traductrice reconnue de la poésie anglaise (de Sylvia Plath et Emily Dickinson notamment), n'aimait guère s'autotraduire, contrairement à d'autres auteurs plurilingues.

Or la compétence linguistique de l'auteure joue, nous semble-t-il, un rôle essentiel dans ses choix. D'après sa correspondance avec Jean-Charles Vegliante, à ce jour inédite, on devine qu'Amelia Rosselli n'est pas prête à s'autotraduire pour des raisons de maîtrise linguistique avant tout : elle spécifie qu'elle comprend « presque tout »¹³ en français, à l'exclusion des termes les plus techniques ou inhabituels. Une telle précision ambiguë peut être lue comme le symptôme d'une insécurité linguistique nécessitant le soutien d'un traducteur français¹⁴. D'autres données confirment cette hypothèse. Si on compare les poèmes français aux textes italiens et anglais d'Amelia Rosselli, les premiers représentent quantitativement une partie moindre de son œuvre. De plus, à l'intérieur même des textes, la fréquence des changements de langue entre l'anglais et le français est faible, comme a pu l'évaluer Tatiana Bisanti grâce à une série de relevés statistiques¹⁵.

La triglossie de l'auteur, impliquant des rapports asymétriques entre les langues, permet d'expliquer une légère différence dans les dynamiques traductives en fonction des langues à l'œuvre. Amelia Rosselli avait une connaissance intime de l'anglais, qui était la langue de sa mère et celle de sa scolarité en Angleterre et aux États-Unis. Aussi, bien qu'elle commente attentivement la traduction de l'italien vers le français (*La libellula* – *La Libellule*), elle intervient de manière bien plus incisive dans les traductions de l'anglais vers l'italien (*Sleep* – *Sonno*). Néanmoins, même en considérant que ces indices concernant la compétence sont probants, les données « objectives » ne sauraient occulter les enjeux artistiques, les idiosyncrasies de l'auteur, ainsi que la spécificité de la performance littéraire¹⁶.

13. Lettre d'Amelia Rosselli à Jean-Charles Vegliante, 3 janvier 1987. Nous remercions chaleureusement Jean-Charles Vegliante de nous avoir montré cette lettre et les suivantes, ainsi que les brouillons de la traduction. L'ensemble de ce dossier est inédit.

14. Sur ce sujet, nous renvoyons à notre étude : « Un "chaos linguistique" : les textes en français d'Amelia Rosselli (1930-1996) », *Continents manuscrits*, n° 2, 2014 ; en ligne : <http://coma.revues.org/311>.

15. T. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli*, Pise, ETS, 2007.

16. Cf. A. Pavlenko, *Emotions and Multilingualism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 6.

Pour Amelia Rosselli, la traduction reste essentiellement un exercice difficile, pénible et insatisfaisant. L'auteure refuse de faire traduire certains de ses textes plurilingues, comme son recueil de jeunesse *Primi scritti*, soulevant ainsi la perplexité des éditeurs auxquels elle s'adresse (certains en refusent la publication pour cette raison¹⁷). Elle se montre également très critique envers ses propres traductions de Sylvia Plath et d'Emily Dickinson, dont elle minimise l'importance, alors qu'elles font date en Italie.

Cette insécurité trouve son origine dans un lien ambivalent à l'anglais. Amelia Rosselli considère la langue de Shakespeare tantôt comme sa première langue, tantôt comme une langue acquise, à travers des déclarations contradictoires : « *L'inglese, benché lingua imparata forzatamente durante i primi anni scolastici, era pur sempre la mia prima lingua* »¹⁸ ; « *per me è una lingua acquisita. Non mi considero un'eccellente traduttrice dall'inglese* »¹⁹. Dans tous les cas, l'autotraduction de l'anglais à l'italien semble être une tâche douloureuse, presque dégoûtante : « *Tradurre se stessa, come spesso ho fatto, è un lavoro sfiancante: ora mi viene un senso di indigestione e di ubbia. E poi tradurre se stessi è ripugnante. Ho cominciato a farlo perché non ero soddisfatta delle traduzioni altrui* »²⁰. L'autotraduction viendrait pallier l'insatisfaction provoquée par les « traductions des autres » (comme si seule l'auteure elle-même pouvait se traduire sans se trahir), mais elle semble à son tour insuffisante. La souffrance générée par l'autotraduction est une constante dans les propos de nombreux auteurs plurilingues, d'après Anthony Cordingley²¹. La collaboration avec le traducteur s'impose alors comme une « troisième voie » entre traduction et autotraduction.

Enfin le traducteur, surtout s'il occupe une position de relief dans le domaine littéraire de sa langue nationale, représente un renfort, voire un véritable relais stratégique. Il résout la situation paradoxale de l'auteur plurilingue, lequel est toujours étranger aux domaines littéraires dans lesquels

17. Cf. la lettre de Paolo Fossati à Amelia Rosselli, Archivio Einaudi, 19 février 1970, cité par D. La Penna, « *La promessa d'un semplice linguaggio* ». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Rome, Carocci, 2013, p. 85.

18. M. Camboni, « *È molto difficile essere semplici* » [1981], in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, M. Venturini, S. De March (éd.), Florence, Le Lettere, 2007, p. 43. Nous soulignons.

19. M. Caporali, « *Pensare in tre lingue* » [1990], *ibid.*, p. 114. Nous soulignons.

20. P. Di Stefano, « *Tradurre se stessi* » [1992], *ibid.*, p. 140. Nous soulignons.

21. A. Cordingley, « *The Passion of Self-translation. A masocritical perspective* », in *Self-translation. Brokering originality in hybrid culture*, A. Cordingley (éd.), New York - Londres, Bloomsbury, 2013, p. 81-94. La perspective psychanalytique généralisante n'est cependant fondée qu'en présence d'une observation sociolinguistique détaillant chaque situation de plurilinguisme.

il s'inscrit²². Un tel support était indispensable pour Amelia Rosselli, qui essaya longtemps et en vain de publier à l'étranger. Elle dut attendre d'être reconnue en Italie pour obtenir la publication de ses textes plurilingues (qui sont encore aujourd'hui trop souvent réduits à des exercices de style ou à des *juvenilia* sans intérêt²³). À la fin des années quatre-vingt, elle traverse une longue période de silence qui se prolonge déjà depuis des années, interrompue seulement par *Impromptu* (1981). À défaut d'écrire de nouveaux textes, elle compte sur la traduction pour assurer la pérennisation de son œuvre, pour garantir sa présence éditoriale et pour prolonger par ses textes une vie à laquelle elle décide bientôt de mettre un terme (en 1996). Antonio Porta, qui était traducteur littéraire de l'anglais, éditeur pour une prestigieuse maison et surtout l'un des poètes les plus reconnus des *Novissimi* (avec Edoardo Sanguineti et Elio Pagliarani), incarne ainsi un puissant allié.

Le travail de prescription : la lettre avant tout

Amelia Rosselli révisé méthodiquement toutes les étapes de la traduction. Dès sa première lettre au sujet de la traduction de *Sleep*, envoyée à Antonio Porta en 1986, elle rappelle qu'elle a autotraduit une sélection de poèmes de ce même recueil (est-ce une manière discrète d'indiquer le modèle à suivre?)²⁴. Elle déclare également qu'elle est disponible pour retravailler les traductions et pour discuter des éventuelles difficultés ; ce sont les aspects métriques qui la préoccupent surtout. Cette attention pour le mètre et pour le rythme est une constante.

Elle rappelle enfin que ses poèmes anglais obéissent à une forme qu'elle a elle-même élaborée, l'« espace métrique »²⁵. En somme, d'après elle, le traducteur doit avoir une connaissance approfondie du texte à traduire, mais également de toute l'œuvre de l'auteur, des principes systématiques qui la régissent, ainsi que des autotraductions déjà existantes le cas échéant. Ces exigences esquissent le portrait d'un traducteur idéal qui n'est pas sans rappeler celui donné par Nabokov :

-
22. Cf. à ce propos les remarques de Linda Lê, qui compare l'écrivain plurilingue à la chauve-souris d'une fable d'Ésope, chassée par les fouines et tantôt prise pour un mammifère, tantôt pour un oiseau (*Le complexe de Caliban*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 103).
23. Pour une histoire éditoriale des textes, cf. les notes de Chiara Carpita à propos de *Primi scritti*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, p. 1380 sq. ; pour *Sleep*, celles d'Emmanuela Tandello, *ibid.*, p. 1472 sq.
24. Il s'agit des dix poèmes autotraduits cités précédemment, publiés par *Nuovi argomenti*. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 28 octobre 1986, in A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 71.
25. L'espace métrique est utilisé à la fois en italien et en anglais, c'est une forme applicable à toutes les langues. Cf. A. Rosselli, « Spazi Metrici », in *L'opera poetica*, p. 184 sq.

Tout d'abord, [le traducteur] doit avoir autant de talent – ou du moins la même forme de talent – que l'auteur qu'il a choisi. [...] Ensuite, il doit connaître parfaitement à la fois son pays et celui de son auteur, ainsi que tous les aspects du style et des méthodes de ce dernier, le contexte social des mots, leur vogue, ce qu'ils évoquaient jadis, ce qu'ils évoquent aujourd'hui. Enfin, outre son talent et son savoir, il doit posséder le don d'imitation, être capable de jouer le rôle de l'auteur, copiant fidèlement son comportement, son élocution, ses manières et sa forme d'esprit²⁶.

Le traducteur doit aussi écouter et assimiler les remarques de l'auteure sur son travail pour le rectifier. La relecture est un moment crucial de ce travail commun. Amelia Rosselli relit la première traduction ; elle en corrige quelques termes (comme le montrent les biffures) ; elle suggère des versions alternatives, parfois dans une langue, parfois dans l'autre. Les brouillons se présentent pour *Sleep* ou pour *La libellula* comme des documents bilingues, qui portent les interventions de deux mains différentes. Les modifications, loin d'être arbitraires, sont justifiées dans les lettres au traducteur qui proposent progressivement une véritable poétique de la traduction.

Amelia Rosselli souligne tout d'abord que traduire ses textes est très difficile en raison de leur plurilinguisme sophistiqué. Dans *Sleep*, l'anglais élisabéthain est mêlé à l'anglais contemporain. Dans *La libellula*, l'italien oral – marqué en particulier par les influences du dialecte romain – croise les interférences françaises et anglaises. L'auteure réaffirme profondément la primauté du texte d'origine. Elle oriente dans tous les cas vers une plus grande proximité avec la lettre du texte. Ainsi, elle écrit à Jean-Charles Vegliante, traducteur de *La Libellule* :

Rispedisco con qualche ritardo le quattro pagine già da te tradotte, de « La Libellula ». Nell'insieme la traduzione è anzi assai bella : ho solo una critica da fare, che riguarda una sola specie di sbaglio costante nella tua traduzione, come vedrai nelle note che ho apposto in non tutta certezza, lungo i margini, o, con più sicurezza, nelle parole o frasi che ho sostituito tout court, che però sono poche. [...] Per passare alla traduzione stessa : per quello che capisco del francese, e capisco quasi tutto salvo i termini più tecnici, oppure inusuali, cioè non di « media » usanza, lì dove metto un appunto al margine, è quasi sempre quando tu trovando una espressione se non popolaresca, comunque tipicamente e sciattamente romana, pensi meglio tradurla con termini usualmente letterari. In alcuni ma pochi casi v'è invenzione di parola difficile davvero da

26. V. Nabokov, « L'art de la traduction », in *Littératures*, Paris, Robert Laffont, 1985, p. 902, cité par O. Anokhina, « Traduction et réécriture chez Vladimir Nabokov : genèse d'une œuvre en trois langues », *Genesis*, n° 38, 2014 : *Traduire*, F. Durand-Bogaert (éd.), p. 113.

*tradursi, ma forse un qualche sforzo si potrebbe fare in quella direzione, e cioè tradurre molto letterariamente anche se l'espressione equivalente è goffa in francese, del resto quanto in italiano e ciò volontariamente. Mi pare che è tutto; spero che potrai spedirmi altre pagine già tradotte: non trovo difficoltà nel sostituire alcuni termini, e penso che sarai d'accordo con me sul metodo letterale da usarsi con parole volutamente goffe o frasi del genere*²⁷.

Ce parti pris littéral est visible dans les corrections manuscrites apportées à la traduction de *Sleep* et de *La libellula*. Dans celle-ci, les amendements se concentrent sur certaines formes grammaticales et surtout sur le lexique. Amelia Rosselli souligne dans la lettre déjà citée qu'elle ne trouve pas difficile de « substituer quelques termes » validant la traduction dans son ensemble²⁸. Même ponctuelles, ces modifications obéissent à une logique systématique : elles tendent vers le calque, supposé restituer l'oralité et le plurilinguisme du texte d'origine, parfois jusqu'à traduire telle quelle une expression idiomatique italienne qui perd tout son sens en français²⁹.

Amelia Rosselli s'est montrée plus sévère dans sa correspondance avec Antonio Porta. Elle critique ouvertement Lawrence Smith, professeur d'anglais et traducteur de l'italien vers l'anglais, qui est supposé contribuer également à la traduction :

*Ho proprio soltanto supposto che tra un Lawrence Smith (non buon traduttore secondo me nell'antologia "The New Italians Poetry" del 1981), e il tuo avere troppo da fare, forse non avevate avuto il tempo di approfondire la traduzione*³⁰.

La part exacte de Lawrence Smith dans la première phase de la traduction est difficile à établir. Il est certain, en revanche, que ce professeur d'anglais a été mis à l'écart par la suite³¹. Le jugement de l'auteure reste sans appel. Quant au traducteur principal, Amelia Rosselli lui conseille fermement de se tenir plus près du texte :

Comunque spero che tu possa considerare il mio intervenire così minuzioso (nello essere fedele al testo e agli « enjambements »), d'utilità, se vuoi di nuovo intervenire sul testo [...] ! Ho apposto qualche molto piccola correzione

27. Lettre d'Amelia Rosselli à Jean-Charles Vegliante, 3 janvier 1987. C'est l'auteure qui souligne.

28. *Ibid.*

29. Pour la liste complète des corrections de l'auteure, cf. notre étude « Genèse d'une traduction : *La Libellule* d'Amelia Rosselli ».

30. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 28 octobre 1986, in A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 71.

31. Cf. la lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *ibid.*, p. 76-77. D'ailleurs, Lawrence Smith n'est pas mentionné dans la publication définitive.

*una volta tornata a casa, sempre per tener fede alla letterarietà, dare buona fonetica, e rispettarne la ritmica, in qualche modo attenendosi anche agli enjambements, cosa che vedo tu fai in alcune poesie sistematicamente, ma nella prima no*³².

La grande difficulté de la traduction dérive, on l'a déjà remarqué, de la langue spécifique de *Sleep*, très inspirée de la poésie élisabéthaine et ayant une forte polysémie. Là aussi, les interventions d'Amelia Rosselli insistent en faveur d'une littéralité à tous les niveaux du texte, comme le souligne encore le *post-scriptum* qui vient sceller la lettre :

*PS: Noterai la mia aderenza quasi completa ai tempi dei verbi nell'originale inglese. Penso sia necessaria. Quanto ad alcuni modernismi, quasi sempre sono di bellissimo contrasto. Ma il vocabolo stesso è qualche volta misinterpretato, fuori da questioni interpretative. Ho usato qua e là l'inversione per salvare il « tono » elisabettiano affondato; e parole un po' rare ma aderenti all'originale*³³.

Le terme d'« *aderenza* » suggère qu'il s'agit de « coller » au plus près du texte d'origine et de sa langue baroque. Quatre aspects de la traduction sont donc mis en évidence : les temps des verbes, le lexique, la dimension rythmique et phonétique et enfin le respect des enjambements. Dans la version définitive de la traduction, le respect des verbes est d'ailleurs presque complet. En revanche, le lexique élisabéthain pose des problèmes persistants ; l'auteure propose de recourir à l'inversion pour rendre le « ton » élisabéthain sous-jacent et d'employer quelques mots rares, un choix qui n'est pas toujours appliqué au demeurant.

Pour mieux comprendre l'aspect prescriptif de ces observations, il faut préciser qu'Antonio Porta a fortement imprimé sa marque à la traduction de *Sleep*. Il en a modernisé la langue, en privilégiant un italien aux accents contemporains. Sa voix de poète est très perceptible dans sa traduction : en particulier, comme l'a remarqué Niva Lorenzini, il accentue la dimension physique des métaphores³⁴. Parmi les trouvailles les plus remarquables de Porta, signalons surtout des néologismes en italien qui traduisent des mots composés avec un tiret en anglais (par exemple, « *lacrimecadenti* » pour « *tear-dropping* »)³⁵.

32. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 16 juillet 1987, *ibid.*, p. 74-75.

33. *Ibid.* C'est l'auteure qui souligne.

34. N. Lorenzini, « Rosselli-Porta: poesia a quattro mani o a due corpi », in A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 20.

35. A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 69.

Une écriture à quatre mains

La traduction manifeste une synergie entre l'écrivain et le traducteur. C'est pourquoi on peut dire, avec Antonio Porta, qu'il s'agit d'un « *esempio molto raro di poesia a quattro mani o a due corpi* »³⁶. Le traducteur garde une part conséquente d'indépendance. Les remarques d'Amelia Rosselli restent très ciblées ; elles ne s'étendent pas à des phrases entières, elles ne s'apparentent pas non plus à une réécriture complète, contrairement à la démarche d'autres écrivains plurilingues collaborant avec des traducteurs choisis exprès pour être « malléables » (comme pour Nabokov³⁷). Amelia Rosselli se défend précisément de dénaturer les partis pris du traducteur :

*Se sono intervenuta sul lavoro di Porta è stato solo su particolari e non per alterarne il risultato complessivo. Non ho mai forzato la sua impostazione fino al punto di pretendere il rispetto per gli enjambements. Mi piaceva l'energia delle sue invenzioni, però faticavo nella lettura perdendomi ritmicamente. Avrei voluto parlargliene: sarebbe stato interessante ascoltare la sua opinione. Purtroppo non riuscimmo ad incontrarci*³⁸.

Bien qu'Amelia Rosselli n'approuve pas intimement tous les choix du traducteur, elle accepte de bonne grâce ses partis pris. Cela est visible au plan génétique. À titre d'exemple, le tapuscrit du dernier poème du recueil *Sleep* montre que pour traduire « *you mysterious / man* » Antonio Porta a inversé l'enjambement : « *tu uomo / misterioso* »³⁹. Or l'auteure biffe d'abord cette solution pour rétablir l'ordre anglais, puis biffe à nouveau sa propre correction pour revenir au choix initial d'Antonio Porta. Ce retour à la première solution est représentatif du mouvement oscillatoire qu'assume souvent la genèse d'une traduction collective, contredisant encore une fois toute perspective qui voudrait y lire un simple progrès linéaire. Amelia Rosselli résume sa démarche en affirmant qu'elle corrige en imitant le style du traducteur. Elle écrit à Porta :

Noterai che le parti migliori (probabilmente quelle tue) della traduzione ho lasciato, e qua e là imitato nel tradurre da capo intere parti: perché proprio

36. Lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *ibid.*, p. 76.

37. O. Anokhina, « Traductions vers l'anglais de Vladimir Nabokov : traduction ou auto-traduction ? », *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 25, 2015 : *L'autotraduction : une perspective sociolinguistique*, p. 198-210 (http://glottopol.univ-rouen.fr/numero_25.html).

38. M. Caporali, « Pensare in tre lingue » [1990], p. 112. Allusion au décès d'Antonio Porta en 1989.

39. A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 68-69. La reproduction du manuscrit de travail correspondant se trouve en dernière page de l'ouvrage.

*sul piano letterario l'elisabettiano sottostante (parola singola a molteplici significati accostabili) è difficilissimo da tradursi*⁴⁰.

Le traducteur s'approprie le style de l'auteure, mais l'auteure s'approprie à son tour le style du traducteur. Elle devient doublement l'interprète de sa propre écriture – en anglais – et de celle du traducteur – en italien. Pour Amelia Rosselli, ce travail s'apparente à une véritable *fusion* des deux styles (et des deux langues, ce qui refonde le plurilinguisme intrinsèque de son écriture). Elle affirme dans la même lettre : « *Credo d'essere riuscita a fondere quel tuo stile chiaramente semplificatore quando riuscito, con la precisione della aderenza alle stranezze barocche del testo* »⁴¹. Une telle convergence correspond à une poétique de la dissonance harmonieuse : « *Come fosse riunire un "metal rad" ad un mazzo di fiori di serra!* »⁴². La froideur géométrique de l'écriture d'Antonio Porta, comparée ici à une barre de métal, tranche avec le style luxuriant, et quelque peu artificiel, du recueil pseudo-élysabéthain.

Mais la métaphore florale suggère également que la rigueur grammaticale et stylistique de la traduction soutient la créativité verbale de la poésie d'origine, comme un support métallique pour des plantes délicates. Antonio Porta remarque lui-même que, dans ses corrections, l'auteure a convergé globalement vers la traduction proposée (même si cet argument lui permet aussi de défendre ses propres choix). Il souligne en somme que ses interventions, qui ont éliminé erreurs et malentendus, ont suivi « le sillon déjà tracé »⁴³.

Le même processus d'écriture à « quatre mains » se développe également dans *La Libellule*. En corrigeant, Amelia Rosselli s'éloigne parfois intentionnellement du texte d'origine, comme si elle le récrivait. Elle fournit même de nouvelles solutions, par exemple en inventant des mots-valises, retrouvant par là un procédé caractéristique de sa poésie. On assiste donc à un mouvement inverse à la conservation de la lettre, comme si la traduction relançait derechef le processus créatif.

Parallèlement, le traducteur doit s'adapter et jauger l'adéquation de certains termes proposés par l'auteure. C'est à lui que revient la tâche d'assurer que la créativité poétique de l'auteure ne déborde pas du sillon tracé par la traduction, pour en assurer la cohérence finale, quitte à ne pas toujours suivre de nouvelles solutions parfois hasardeuses. Car l'auteure

40. Lettre d'Amelia Rosselli à Antonio Porta, 16 juillet 1987, *ibid.*, p. 74.

41. *Ibid.* Nous soulignons.

42. *Ibid.*

43. Lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, *ibid.*, p. 77. C'est nous qui traduisons.

elle-même se laisse parfois entraîner jusqu'à perdre de vue son propre texte d'origine, en contradiction avec le choix de la littéralité. Le traducteur lui-même devient alors le gardien de la lettre du texte. Prenons comme exemple, dans *La Libellule*, le néologisme « *le tue mani oblivionate* » (de l'anglais *oblivion*) : la première solution « tes mains oubliées » est corrigée par Amelia Rosselli pour en faire « tes mains perdues » ; l'auteure revient sur ce point dans une lettre où elle propose encore « tes mains défaites » ; mais la version finale est bien plus proche de la première solution, « tes mains en oubli », sans doute rétablie par le traducteur pour préserver la racine initiale⁴⁴.

Le retour réflexif du traducteur est visible également dans *Sleep*. Dans la dernière lettre du dossier, Antonio Porta propose de reconsidérer plusieurs termes qu'il a préalablement notés sur une feuille de travail. Ici, le traducteur semble alors plus précis que l'auteure, suivant au plus près le lexique et la grammaire. Au critère grammatical s'ajoute ici une nuance de préférence subjective pour des solutions qui sont, tout simplement, au plus près du texte. Antonio Porta s'en amuse : « *“cut by the giant trees” l'avevi corretto in “soppiantate”, poi più giustamente ricorretto in “ferite”. Io avevo tradotto più semplicemente “tagliate” (le nostre anime). Francamente mi pare più tagliente...* »⁴⁵.

Conclusion

La traduction à quatre mains apparaît comme une alternative avantageuse à l'autotraduction, souvent perçue comme douloureuse et insatisfaisante. Mais si l'auteure recourt à un traducteur pour traduire un de ses textes dans une langue qu'elle maîtrise, ce n'est pas seulement pour pallier les éventuelles lacunes de sa compétence linguistique. Le traducteur est nécessaire pour extérioriser une multiplicité de langues profondément enfouies dans les tréfonds de la conscience. Il est, de plus, le responsable d'un transfert culturel qui est déjà inscrit dans le texte d'origine et qui nécessite sa médiation, même si son intervention peut être ressentie comme une invasion ou une appropriation par l'auteur.

Le rappel de la lettre du texte, loin d'être la manifestation d'un fétichisme de l'original, joue ici le rôle essentiel de réinscription de la diversité linguistique dans le texte de destination. Du reste, de nombreux auteurs plurilingues refusent la traduction « assimilatrice » et favorisent la proximité de la lettre (Nabokov et Beckett, entre autres). Dans le cas d'Amelia Rosselli,

44. Lettre d'Amelia Rosselli à Jean-Charles Vegliante, 25 mars 1987.

45. Lettre d'Antonio Porta à Amelia Rosselli, 27 août 1987, in A. Rosselli, *Sonno-Sleep*, p. 76.

l'auteure trouve dans son traducteur un *alter ego* qui entre en résonance avec son propre plurilinguisme. C'est pourquoi ses choix de traduction ne tendent pas seulement vers une fidélité littérale; fusionnant avec ceux du traducteur, ils donnent naissance à un troisième style, lui-même plurilingue. Nous aimerions penser, d'après cet exemple, que la traduction doit rendre compte de la différence des langues pour la réinscrire en elle, comme déjà dans le texte plurilingue d'origine.

Emilio SCIARRINO

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle