

Momenti di storia dell'autotraduzione

A cura di
Gabriella Cartago e Jacopo Ferrari

ISSN 2283-5628
ISBN 978-88-7916-862-5

Copyright © 2018

LED Edizioni *Universitarie di Lettere Economia Diritto*

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <mailto:segreteria@aidro.org>
sito web www.aidro.org <http://www.aidro.org/>

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Scienze della Mediazione linguistica e di Studi interculturali
Università degli Studi di Milano

In copertina:

Antonello da Messina, *Annunciata*, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, Palermo

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

Sommario

PRESENTAZIONE	7
<i>Gabriella Cartago</i>	
Gabriele Simeoni autore e autotraduttore di <i>imprese</i> nella Lione di metà Cinquecento	9
<i>Monica Barsi</i>	
Clavijero y sus estrategias lingüísticas para defender la cultura mexicana	35
<i>Beatriz Hernán-Gómez Prieto</i>	
Ancora sugli scrittori stranieri in lingua italiana: uno sguardo sulle traduzioni e le autotraduzioni poetiche (secoli XVII-XIX)	65
<i>Furio Brugnolo</i>	
Intrecci linguistici e autotraduzione nelle opere degli autori migranti e bilingui	97
<i>Anastasija Gjurčinova</i>	
Pierre Lepori, <i>Come cani / Comme un chien</i> : une réflexion entre style auctorial et bilinguisme dans la pratique de l'autotraduction	113
<i>Marie-Christine Jullion - Ilaria Cennamo</i>	
Autotraduzioni: il caso della Cina	133
<i>Clara Bulfoni</i>	
L'autotraduzione e le sue impossibilità	147
<i>Adrián N. Bravi</i>	
I <i>self-translation studies</i> : panorama di una disciplina	153
<i>Chiara Lusetti</i>	
Gli Autori	169

Pierre Lepori,
Come cani / Comme un chien:
une réflexion entre style auctorial
et bilinguisme dans la pratique de
l'autotraduction

Marie-Christine Jullion - Ilaria Cennamo

DOI: <http://dx.doi.org/10.7359/862-2018-jull>

ABSTRACT

On the basis of a selection of passages extracted from the last novel of Pierre Lepori, *Come cani* and his autotranslation in French *Comme un chien*, respectively published by Effigie Edizioni and the Éditions d'en bas in 2015, the present contribution aims at analysing the elements of stylistic differentiation as well as the linguistic features relating to the author's bilingualism and biculturalism. The parallel observation of a series of examples in Italian and French will highlight the range of stylistic, interlinguistic, intercultural operations deployed by Lepori within a real process of recreation.

Mots-clés: autotraduction; bilinguisme; processus de récréation; style auctorial.

Keywords: authorial style; autotranslation; bilingualism; process of recreation.

1. INTRODUCTION

Cet article a pour objet d'analyser une sélection d'extraits tirés du dernier roman de Pierre Lepori *Come cani* et de son autotraduction en français *Comme un chien*, romans respectivement publiés en 2015 par Effigie Edizioni et les Éditions d'en bas.

Malgré le caractère créatif de Lepori, le grand nombre et la diversité de ses publications, allant de la poésie au roman, et du théâtre à l'essai,

ses ouvrages n'ont pas encore à ce jour fait suffisamment l'objet d'analyses traductionnelles et stylistiques¹.

L'objectif de cet article est d'analyser les stratégies de recréation mises en place par l'auteur lors de son autotraduction française par rapport à sa première version en italien. On distinguera, notamment, les opérations qui relèvent des différences dans ses choix stylistiques, de celles qui appartiennent à son bilinguisme/biculturalisme italo-français.

En effet, à partir d'une lecture attentive du roman en italien et en français, l'on a constaté que l'auteur réalise dans son autotraduction française une véritable réécriture de son roman, ce qui se manifeste, sur le plan stylistique, par la restructuration syntaxique des paragraphes, l'effacement, la reformulation et l'ajout de phrases, la création de collocations atypiques, le manque de correspondance dans le choix du registre, ainsi que dans l'introduction d'allusions et de références culturelles. En ce qui concerne les modifications relevées appartenant au bilinguisme/biculturalisme de l'auteur, il s'agit de reformulations et/ou d'ajouts d'information déterminés visant à recréer une version française de son œuvre qui ne fonctionne pas en tant que 'traduction' du roman italien, mais qui soit la version française du même roman, naturellement compréhensible chez le lecteur francophone.

Une telle recréation, stylistique et linguistique, ne compromet pas le maintien des traits caractérisant l'atmosphère sombre évoquée par le récit. La frustration du personnage (Thomas De Martino), ses regrets et sa perte de repères, ainsi que la perception subtile du drame qui se déroule dans son vécu physique et psychique, et le renvoi régulier à la mort et à la souffrance sont les constantes du récit dans les deux langues. Soulignons également que la lecture du roman dans les deux langues ne provoque pas chez le lecteur le même sentiment par rapport à l'histoire de Thomas, et qu'à plusieurs reprises, l'écriture en français laisse entrevoir une sorte de volonté de la part de l'auteur de peaufiner son roman en l'enrichissant de détails inédits.

Dans les paragraphes suivants, l'on montrera par le biais d'exemples, les éléments qui témoignent de "la déstabilisation [...] qui naît [...] du travail qu'il effectue en profondeur sur sa propre langue, en développant un style personnel et inédit [et] celle qui a lieu lors du passage d'une langue à l'autre" (Vischer 2014, 116). En d'autres termes, l'on mettra l'accent sur les traces linguistiques observables témoignant du processus auto-traductionnel mis en place par l'auteur.

¹ À ce jour, nous n'avons pu accéder qu'à l'article de Mathilde Vischer (2014) qui se concentre sur trois œuvres précédentes de Pierre Lepori et au mémoire de master de Luca Dorsa (2016) centré sur une analyse thématique et textuelle du roman *Come cani / Comme un chien*.

2. LE ROMAN: L'HISTOIRE D'UNE VIE PARMIS D'AUTRES

Thomas De Martino, le protagoniste du roman, se rend au cœur des Alpes suisses au chevet de sa sœur malade, Kathrin. Le long de son voyage, le vécu de Thomas se dessine au fil de ses souvenirs et de ses réflexions. On a du mal à cerner le sens de sa vie. Une vie de passage, sans racines. L'histoire de Thomas, photographe de profession, pourrait paraître comme une danse perpétuelle dans laquelle son regard côtoie celui des autres, et se cache parfois derrière son appareil photo pour filtrer chaque instant. Thomas est né à Genève mais, lorsqu'il avait 4 ans, son père décide de déménager à Naples, là où la mère de Thomas, était hospitalisée à cause de sa dépression. La sœur de Thomas, Kathrin, habitait déjà à Londres à l'époque et rapidement Thomas se retrouve seul car Giorgio, son frère, se marie très jeune et quitte la maison; il mourra dans un accident sur son lieu du travail quelques années après. N'ayant jamais tissé un lien avec son père, pianiste de renom obsédé par Rachmaninov, Thomas trouve dans son amitié avec Alex un pilier fondamental pour sa vie. Ils voyagent ensemble car ils réalisent des reportages de guerre dans lesquels Thomas se charge de la photographie, alors qu'Alex s'occupe de la rédaction. Malheureusement, Alex ne survivra pas au choc causé par le massacre de Srebrenica et finira par se suicider. La rencontre d'Alice à Milan soignera la douleur de Thomas et ce sera notamment au cours de leur histoire que Thomas réalisera l'exposition photographique la plus importante pour sa carrière. Pourtant, sur le plan personnel, Thomas ne réussira pas à renouer avec son passé, ce qui lui fera développer un sentiment d'infériorité et de manque de confiance en lui-même. Au cours de son séjour auprès de sa sœur malade, la rencontre avec Jean-Marc lui apportera une sorte de soulagement temporaire avant que les circonstances ne redeviennent défavorables.

3. ÉLÉMENTS DE DIFFÉRENCE STYLISTIQUE

Dans cette section, on analysera les éléments qui différencient les deux versions du roman, italienne et française, sur le plan stylistique. Grâce à de nombreux exemples tirés du roman, on essaiera de montrer que l'auteur n'adopte pas de stratégies de différenciation nettes entre la création de son œuvre en italien et sa version en français. Son autotraduction est, en effet, une récréation libre sur le fond et sur la forme. Par moments, le roman français est plus synthétique que la version italienne; parfois il s'enrichit par la création d'images, de métaphores, l'ajout de contenu et d'allusions culturelles ne figurant pas dans la version italienne.

3.1. *La ponctuation*

Dans le processus de réécriture du roman en langue française, c'est le rythme différent qui frappe immédiatement.

Caterina – si dice Thomas mentre la campagna illuridita dall'inverno scivola sotto i suoi occhi nell'inquadratura del finestrino – da quanti anni non vede sua sorella? Alle esequie della madre lui si era rifiutato di andare; al funerale del padre, non ci andò nemmeno lei, non si sa se per rancore o semplicemente perché suo marito era ormai gravemente malato, Londra lontana, il padre troppo poco importante per costringerla a un viaggio e alla solitudine dei funerali.

Se leggesse il foglio d'istruzioni giallo, incollato sulla parte interna dello sportello, saprebbe che il deposito è limitato a settantadue ore, che in seguito l'oggetto sarà conservato per un massimo di tre mesi dai [*pas de guillemets*] servizi preposti [*pas de guillemets*]. Che ne faranno poi, tali 'servizi', non è dato sapere.

Comme on peut l'observer ci-dessus, la ponctuation choisie dans la version italienne permet un flux de lecture plus continu que dans la version française où l'emploi du point (et la pause qu'elle entraîne sur le plan prosodique) remplace les deux incises signalées par le tiret et ensuite par la virgule. La segmentation phrastique plus marquée en français est observable également dans le deuxième exemple: les deux subordinées relatives introduites par le "che" en italien sont séparées par une virgule, alors qu'en français l'on ne retrouve que la première subordinée relative, la deuxième étant transformée en phrase indépendante, séparée par l'introduction du point-virgule.

L'emploi de la ponctuation varie également lorsqu'il n'impacte pas directement la structure syntaxique, comme c'est le cas de l'adoption des guillemets.

Kathrin. Thomas murmure ce nom tandis qu'un paysage défait par l'hiver défile à la vitre du compartiment. Combien d'années sans revoir sa sœur? Lorsque maman était morte, il avait refusé de rejoindre la famille; elle non plus n'avait pas fait le déplacement à la mort de leur père, retranchée dans son dédain pour 'le grand homme', ou plus probablement retenue au chevet de son mari malade. Ils vivaient à Londres alors, le père ne faisait plus partie de leur vie, rien ne poussait à entreprendre ce voyage pénible.

S'il avait lu la grande étiquette jaune collée sur la porte, il aurait appris que le dépôt des bagages est limité à soixante-douze heures; au-delà, toute marchandise non récupérée est prise en consigne par les 'services préposés' pour une période maximale de trois mois. Ce qu'ils en font, ces 'services', si personne ne les réclame dans les délais réglementaires, l'affiche ne nous l'apprend pas.

3.2. *La restructuration syntaxique*

Cette tendance relevée dans la ponctuation se confirme également dans l’observation des connecteurs logiques marquant l’opposition (“Eppure”, “ma”) ou bien la subordination relative (“che”) dans les exemples qui suivent. Ces éléments de structuration syntaxique ne sont pas repris en langue française, là où l’introduction du point et de la conjonction de coordination “et” contribuent à une progression plus linéaire de l’information.

Dans le deuxième exemple ci-dessous l’on peut constater, entre autres, que le paragraphe italien abrite une incise qui n’interrompt pas la progression de la lecture, cette dernière étant guidée par la conjonction “ma”. En revanche, en français, le paragraphe est restructuré autour de la mise en relief: “Ce qui le tracasse, c’est plutôt”.

Scende per le scale mobili, ha le gambe fiacche. **Eppure** è ancora slanciato, muscoloso; non ama lo sport, non ha mai fatto niente per mantenersi in forma, **ma** l’età l’ha colpito poco, nonostante l’aggrottarsi della schiena e delle braccia, **che** rende i movimenti un po’ più lenti, indecisi. Il bambino goffo riemerge a poco a poco, anno dopo anno, dalla corteccia del suo corpo di adulto.

Non è l’assenza di programmi che gli fa paura – generalmente potrebbe dire di sé il contrario, ama andare alla deriva – **ma** il volto di Caterina che ondeggia dolcemente nella parte interna della sua mente.

Les parties soulignées dans ces deux derniers exemples nous montrent, par ailleurs, que la restructuration sur le plan syntaxique va de pair avec une réorganisation de l’information ne suivant pas la même progression dans les deux versions du roman. C’est ce qui sera illustré plus en détail dans notre prochaine section.

3.3. *La progression de l’information*

Dès le début de la lecture en parallèle des deux romans (italien et français), l’on peut constater que la représentation de la scène initiale de l’histoire obéit à une progression divergente de l’information.

Il emprunte l’escalier roulant, les jambes engourdis. Grand et mince, le corps musclé, il n’est pas sportif et n’a jamais rien fait pour garder la forme. L’âge ne semble pas l’avoir atteint, même si son dos et ses bras, imperceptiblement, se sont crispés et ses mouvements sont parfois indécis. L’enfant pataud refait surface sous l’écorce de son corps d’adulte.

Ce n’est pas l’incertitude qui l’inquiète – il pourrait prétendre au contraire que cela correspond à son caractère, il ne détecte pas les dérives. **Ce qui le tracasse, c’est plutôt** le visage de Kathrin, qu’il essaie en vain de visualiser.

Sopra il tetto di un hangar grigio, **un operaio** sfrega la plastica scivolosa con uno spazzolone: sarebbe ridicolo se non facesse un po' pena, *imbragato* e *sostenuto da un elastico*, esposto al vento che lo strattona. Le vetrate dell'aeroporto lo lasciano muto in quella tempesta di dicembre, assorbono i rumori come una spugna.

En équilibre sur le toit d'un hangar, retenu par une courroie élastique, **un ouvrier barnaché** brosse la tôle graisseuse. L'image serait grotesque si on n'éprouvait pas de peine pour lui, sous la pluie noire qui fait tanguer sa silhouette. Un orage vient d'éclater, le vacarme est filtré par les vitrages épais de l'aérogare.

Plus précisément, les éléments de l'information équivalents sur le plan sémantique (en caractères gras, en italique et soulignés) ont été déplacés au cours de la réécriture en français. Par ailleurs, nous avons remarqué que la référence aux conditions météorologiques, tout en se situant à peu près au même endroit (vers la fin de la phrase), se différencie sur le plan de sa signification: le "vent" en italien devient la "pluie noire" en français. De plus, le dernier paragraphe en italien fait mention du silence de Thomas au cours de l'orage qui vient d'éclater (cf. "lo lasciano muto in quella tempesta di dicembre"), alors qu'en français cette référence au personnage n'est pas reproduite.

3.4. Ajouts, effacements, reformulations

La recréation de l'histoire dans la deuxième langue de l'auteur est particulièrement visible sur le plan du contenu.

Ajout

Conosce appena la città, l'ha sfiorata da bambino e anche stavolta non si fermerà.

Pourtant c'est à peine s'il la connaît, il l'a tout juste effleurée dans son enfance, **avant que la famille s'installe à Naples**. Aujourd'hui non plus, il ne va pas s'y attarder.

Effacement

Così gli anni erano passati, senza che si rendessero necessari incontri o ricongiungimenti. **Non se l'erano rimproverato e forse per questo il loro rapporto – fatto di un'intensa complicità un po' comica, – era rimasto intatto**. Certo, ora lei lo aveva chiamato, aveva chiesto che venisse. E in quella richiesta

Les années étaient passées sans qu'ils jugent nécessaire de se revoir. Pourtant, *elle avait finalement pris l'initiative de l'appeler*, elle avait insisté pour qu'il vienne. Quoique malade et isolée, Kathrin s'était rendue à la cabine téléphonique du village pour l'appeler sur son numéro de portable.

pressante, patente, nel fatto stesso che Caterina fosse andata fino in paese, alla cabina telefonica, e avesse composto il suo numero di cellulare, l'urgenza dell'incontro era sembrata ineluttabile.

Reformulation

(1) Recupera un bagaglio piccolo, dal quale non è possibile capire se resterà a lungo o partirà di nuovo: Barcellona, Milano, Berlino? Le sue città, ognuna abitata distrattamente, più per la forza dei legami che per convinzione geografica. A Napoli forse, **ventre molle della sua infanzia**, potrebbe trovare un po' di pace. Ma non la cerca.

(2) Il ragazzo si avvicinava. Quando fu sotto di lui, alzò gli occhi e disse: "Scendi." Una cosa **oltraggiosa**. La parola 'oltraggiosa' suonava sofisticata e fuori luogo.

(3) Non è uno di quei fotografi che guardano il mondo solo attraverso l'obiettivo – a differenza di tanti colleghi non lo sente come un occhio o una protesi – ma fotografare è pur sempre un modo di proteggersi, di sapere che gli istanti non sono il nulla, anche se corrono verso il nulla. E siccome per lui la fotografia è sempre stata legata a un programma preciso, a una sorta di compito da svolgere con applicazione e competenza, che coinvolge non solo lo sguardo ma tutto il mondo circostante, la presenza dell'obiettivo è rassicurante. Una deriva programmata, raramente insidiata dall'incertezza, dall'orrore delle cose che vengono come vengono, dagli esseri incomprensibili. Priva di violenza.

(1) Il retrouve sa valise, dont la taille ne laisse pas deviner la durée de son séjour; ce ne sera pas la première fois: Barcelone, Milan, Berlin... ses villes, chacune habitée sans conviction, au hasard des rencontres et des liens tissés, comme s'il n'avait aucune emprise sur les lieux. À Naples peut-être, **dans les tranchées de son enfance**, il pourrait apaiser cette inquiétude.

(2) Le jeune homme s'approchait. La silhouette chétive s'arrêta dans le jardin bosselé. "Descends", dit-il. Quelque chose de **pathologique**. Le mot 'pathologique' était hors propos, trop sophistiqué dans la bouche de Joachim.

(3) À l'inverse de ses collègues, il n'a jamais fui le monde en se cachant derrière son objectif; il ne croit pas avoir besoin de cette prothèse pour son regard. Mais il sait que ce métier l'a protégé. Grâce à la photo, il est parvenu à se convaincre que le temps n'est pas une suite d'instantanés inutiles qui caracolent vers le néant, qu'il existe un répit à la fuite des jours: le geste de prendre une photo. Un acte de violence, sans heurts, qui démentit la brutalité de l'imprévisible.

(4) Non si era mai considerato, per questo motivo, un vero artista. Cos'è un fotografo, in fondo, se non un occhio che cerca inutilmente di decifrare il mondo e chi lo popola?

(4) Il n'a jamais voulu se considérer artiste. Dans son esprit, un photographe n'est rien d'autre qu'un homme au regard un peu plus aiguisé; qui capte au mieux, avec mansuétude, le monde qui l'entoure.

Ces exemples nous montrent que les lecteurs italien et français ne retrouvent pas toujours les mêmes informations dans les mêmes parties de l'histoire. C'est le cas, notamment, de la référence à la ville de Naples qui ne figure pas au même moment de la narration. Parfois, l'auteur efface des phrases entières: dans notre tableau, l'on peut voir que le renvoi à ce qui rend le rapport entre Thomas et sa sœur si particulier (les deux étant complices, malgré les années passées sans se revoir), ne figure pas dans le roman en français. Cette reformulation entraîne très probablement chez nos deux lecteurs des sensations et des sentiments différents. Aux modifications apportées sur le plan du contenu, s'ajoutent les deux représentations différentes du renvoi à l'enfance du personnage: le "ventre molle della sua infanzia" évoque la naissance de Thomas, on y retrouve le ventre de sa mère, ainsi que la faiblesse ("molle") associée à la fragilité de cette femme et plus généralement à leur relation presque inconsistante. En français, par contre, l'expression "dans les tranchées de son enfance" évoque le sentiment de conflictualité que le personnage ressent vis-à-vis de ses parents n'ayant pas vraiment réussi dans leur rôle de guide pour leur enfant. Dans l'histoire, l'absence de points de repères familiaux est criant dans le paragraphe très évocateur qui suit:

Comme dans chaque famille, on n'avait pas cru bon d'expliquer aux enfants ce qu'il se passait, pourquoi d'un jour à l'autre Genève était devenue Naples, la français avait laissé la place à l'italien, et les vélos rouillés avaient succédé au trolleybus numéro 5. Sans racine, les mots perdaient leur consistance. (Lepori 2015, 39)

Le manque d'équivalence sémantique entre les adjectifs "oltraggiosa" (litt. outrageux, scandaleux) et 'pathologique' signalé dans l'exemple de reformulation 2 contribue encore une fois à la création d'une association différente sur le plan émotionnel. Ce que l'on peut constater, enfin, dans les exemple de reformulation 3 et 4, ce sont respectivement la restitution décidément plus synthétique en français du paragraphe concernant ce que la photographie représente pour Thomas, et sa conception du rôle de photographe. À ce propos, l'auteur choisit de "faire poser à Thomas" la question de manière directe en italien ("Cos'è un fotografo, in fondo, se non [...]?"), tandis qu'en français l'auteur garde une distance majeure entre Thomas et son lecteur, en conservant la troisième personne ("Dans son esprit, un photographe n'est rien d'autre qu[...]").

3.5. Expressions idiomatiques et références culturelles

L'analyse du traitement des expressions idiomatiques et des références culturelles montre encore une fois le manque d'une approche auto-translationnelle prédéfinie, répondant à des stratégies de différenciation de l'ouvrage dans ses deux langues.

Ainsi, la restitution de l'expression italienne “tra il lusco e il brusco”, nous permet de voir que, tout d'abord, l'auteur choisit une expression sémantiquement équivalente (“entre chien et loup”), qu'il décide ensuite de ne pas répéter (comme c'était le cas dans le texte italien où “tra il lusco e il brusco” est présente deux fois); il préfère insérer une expression idiomatique italienne dans le texte français (“al lupo al lupo!”). Ce choix illustre le biculturalisme de l'auteur sur lequel nous reviendrons plus en détail par la suite, dans la section 3.

Ci-dessous (cf. exemple 2), contrairement au premier exemple, le traitement du proverbe réinventé par Alice à partir de la fusion de deux proverbes italiens existants est parfaitement reproduit en français par le biais d'une adaptation s'appuyant sur des proverbes français. Ceci nous confirme la liberté auctoriale dont Lepori ne se prive pas, ce qu'illustre également le fait d'ajouter un deuxième proverbe réinventé, alors qu'en italien il n'y en a qu'un.

Notre troisième extrait concerne la référence à *La Pietà ou Le Christ mort soutenu par un ange* d'Antonello da Messina. Si dans le texte italien il s'agit plutôt d'une allusion culturelle, dont l'interprétation est guidée par l'introduction de l'adjectif “dolorosa” (litt. douloureuse), en français le renvoi à ce tableau d'Antonello da Messina est rendu plus explicite par la référence au ‘Christ poignant’. Notre quatrième exemple confirme la tendance à expliciter dans le texte français le renvoi à un élément culturel ayant ses racines dans le contexte biblique: la référence à la ‘pietà’ dans le texte italien reste implicite, alors qu'en français le mot est en italique et commence par un ‘p’ majuscule.

(1) Arrivare di sera, **tra il lusco e il brusco** (Alicia pronunciava **tra il luscio e il brusco**; Alice rideva!) ha un che di raccapricciante: la notte inghiotte il viaggio, annullando le distanze, rallentando il tempo.

(2) Alice non era solo colta e intelligente, era soprattutto la ragazza più spiritosa che Thomas avesse mai incontrato.

(1) La lumière languissante de l'après-midi, **entre chien et loup** (“**al lupo al lupo!**” s'était écriée Alicia lorsqu'elle avait entendu cette expression pour la première fois), allongeait les ombres, comme si la vallée se resserrait sur son voyage.

(2) Alice était la plus joyeuse des compagnes. Rire était sa seconde nature, une douce impulsion qui baignait la réa-

Aveva un modo di concepire la vita al limite del surrealismo, un senso dell'ironia spontanea. Si divertiva, ad esempio, a deformare i proverbi, coniato frasi come: “è inutile fasciarsi la testa davanti ai buoi”.

(3) Thomas ricordava perfettamente – ed era sicuro che questo genere di esperienza l'avessero già fatta anche i ragazzi – una visita al Prado, in cui dopo la dolorosa concentrazione prestata a un quadro di Antonello, si era lasciato distrarre dal passaggio nella sala di una ragazza dai capelli corti, fluttuante tra quelle opere d'arte [...].

(4) Thomas pensò che sarebbero rimasti così, lui piegato sulle ginocchia spigolose del ragazzo: una pietà paradossale.

Dans l'extrait 2, l'on peut noter une autre caractéristique stylistique de Lepori, n'étant pas forcément en rapport aux références culturelles ou aux expressions idiomatiques. Il s'agit de la création de collocations 'nom-adjectif' atypiques, comme “lumière badine”, qui d'ailleurs ne figure pas dans le texte italien. En effet, cet adjectif n'a pas été choisi pour décrire la lumière, mais surtout dans le but d'évoquer de manière plus subtile ce que la personnalité d'Alice était capable de dégager.

On retrouve à plusieurs reprises cette démarche créative ayant pour objet l'emploi insolite d'adjectifs qualificatifs, ce qui se présente presque toujours différemment dans les deux versions linguistiques du roman.

(1) [...] e si mise a piangere, senza fare rumore. Lacrime cupe, oneste e impacciate.

(2) Per la prima volta Thomas si accorse che gli occhi grigi del ragazzo erano striati da pagliuzze gialle e nere.

lité dans une lumière badine. Elle savait détourner les adages populaires comme personne: parmi ses retrouvailles les plus rocambolesques brillaient des maximes telles que “c'est dans les vieux pots qu'on trouve chaussure à son pied”; et “tant va la cruche à l'eau qu'elle perd ses poils”.

(3) Il se souvenait d'une visite au Musée du Prado où, en arrêt devant un Christ poignant d'Antonello da Messina, il avait vu passer une jeune fille aux cheveux coupés ras, comme un elfe parmi les chefs-d'œuvre, et il n'avait pas pu résister à l'impulsion de la suivre, de jouer à cache-cache dans les salles d'exposition.

(4) Thomas aurait voulu rester ainsi, la tête sur les genoux du jeune homme, l'image d'une Pietà inversée.

(1) Il pleurait des larmes sombres, bruyantes et maladroitement.

(2) Pour la première fois, Thomas remarqua ses yeux d'un gris délavé, translucide, qu'illuminaient des paillettes jaunes et noires.

Tout comme indiqué par notre tableau ci-dessus, les adjectifs ne correspondent pas toujours sur le plan sémantique. Par exemple, l'adjectif italien “oneste” (litt. honnêtes) devient ‘bruyantes’ en français. Le gris des yeux de Loïc (deuxième exemple) se dessine d'une manière plus précise,

ce qui renforce la description du personnage à ce moment de l’histoire (Lepori 2015, 85).

En ce qui concerne les nombreuses références culturelles présentes dans le roman, l’on assiste à une véritable recreation de la part de l’auteur.

Nous relevons ainsi un manque de correspondance dans les exemples suivants. L’on peut noter que la référence au célèbre chanteur-compositeur italien Luigi Tenco n’est pas gardée dans le texte français. L’auteur puise d’abord dans son patrimoine biculturel italo-français en mentionnant le chanteur Georges Moustaki, auteur-compositeur-interprète d’origine italo-grecque, naturalisé français en 1985, et il enrichit cette référence par l’ajout du nom de Marina Rossell, célèbre chanteuse catalane qui a rendu hommage à Moustaki en interprétant ses chansons lors du 23^{ème} Festival de la Guitare de Barcelone².

Era triste o temporaneamente malinconica, solo quando cantava. Aveva imparato i grandi successi di **Luigi Tenco**, “e non guardarmi con quella tenerezza, come fossi un bambino che rimane deluso”.

Son visage s’assombrissait seulement quand elle chantait **Moustaki en catalan**, elle l’avait emmené voir **Marina Rossell** au Liceu: “Amb questa pinta de metec, de jueu errant, de pastor grec...”.

Au premier abord, cela semble d’autant plus surprenant que Tenco (1938-1967) et Moustaki (1934-2013) sont de la même génération et qu’ils étaient connus aussi bien en France qu’en Italie. Toutefois, Tenco est mort tragiquement en 1967 (suicide?) au festival de Sanremo alors que Moustaki est mort en 2013 et qu’il était probablement plus connu par les nouvelles générations que Tenco. Il serait intéressant de demander à l’auteur ce qui l’a poussé à faire ce choix car nous ne pouvons que formuler des hypothèses, en notant qu’il y a un fil conducteur qui unit probablement les deux chanteurs au roman: la mort de Tenco peut être vue en parallèle à celle de Thomas, mais aussi à celle de Kathrin et de la jeune lycéenne dans le roman; la solitude et la sensation d’étrangeté chez Moustaki dans *Ma solitude*, ainsi que dans *Le Métèque* chanté en catalan à Barcelone, là où réside Alice, le seul amour de Thomas, fait écho à la solitude de notre personnage. Enfin l’amour, celui de Tenco et de la chanteuse Dalida et, dans le roman, l’amour contrasté entre Alice et Thomas et les notes de la chanson de Tenco qui a traversé toutes les frontières: “mi sono innamorato di te...”.

² Voir par exemple: <http://gmoustaki.blogspot.it/2017/08/docu-concert-2012-marina-rossell-canta.html>.

Contrairement au cas précédent, dans l'extrait ci-dessous, l'on constate que l'allusion culturelle exploitée (de manière implicite) reste la même dans les deux versions linguistiques du roman.

L'ansia, in Thomas, si muoveva sottopelle, non traspariva nei gesti per quanto il corpo fosse un arco teso verso la paura dell'incontro, di un chiarimento forse, o forse solo di un **finale di partita**

L'angoisse, chez Thomas, se loge sous la peau; aucun geste ne la trahit, même si son corps tout entier appréhende ces retrouvailles, un moment de vérité peut-être, une **fin de partie**

En fait, l'on peut remarquer que la référence implicite à la pièce théâtrale de Samuel Beckett *Fin de partie*, traduite en italien par le titre *Finale di partita* en 1969³, reste inaltérée dans le texte français. Si dans le cas de la référence à Luigi Tenco et à Moustaki l'auteur a peut-être voulu peaufiner son texte français par une référence plus élaborée, ici le renvoi à cette pièce de Beckett garde son efficacité sur les plans communicationnel et stylistique dans les deux langues. En effet, la pièce de Beckett met en scène quatre personnages dans une situation marquée par un sentiment d'immobilité et de perte d'espoir qui permet au spectateur de percevoir la fin dès le début de l'histoire. La décision de Lepori d'insérer cette référence au tout début du voyage en train que Thomas entreprend pour aller voir sa sœur malade, témoigne de la mise en relation entre la pièce de Beckett et le roman, concernant notamment la perception de la fin d'un parcours de vie immobile, qui ne peut plus évoluer.

Ci-après, l'on peut noter un traitement encore différent des allusions culturelles. Lepori n'insère pas dans son texte italien l'allusion (probable) à la pièce dramatique de Jean Anouilh *Voyageur sans bagage* (connue en italien par le titre *Viaggiatore senza bagaglio*), qui par contre figure dans le roman en français. Le lien entre l'histoire de Gaston⁴, un soldat qui s'est retrouvé amnésique à la fin de la première guerre mondiale, et Thomas, incapable de renouer avec un passé marqué par de nombreuses sources de souffrance, contribue à la création de l'atmosphère sombre de son histoire et de son sentiment de frustration et de perte de repères. Le texte français résulte en fait, à ce moment de l'histoire, enrichi sur le plan intertextuel par rapport au texte italien.

I tre giorni passati con lei e i bambini sono stati perfetti, come sempre; ma come sempre addolorati dalla consapevo-

Ces trois jours passés avec elle et les enfants à Barcelone ont été parfaits, comme toujours; et pourtant la conscience qu'il

³ Voir par exemple: http://www.leseditionsdeminuit.fr/livre-Fin_de_partie-1506-1-1-0-1.html; http://www.samuelbeckett.it/?page_id=527.

⁴ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Voyageur_sans_bagage.

volezza che quella vita non è la sua, che potrà sempre tornarvi, ma come uno straniero, **sempre sul punto di ripartire**

ne s’agit pas de sa vraie famille le traude. Il pourra toujours les retrouver, mais en qualité d’étranger, **de voyageur sans bagage**

Dans le dernier exemple que nous citons, l’on peut observer que l’auteur exploite deux références différentes, mais qui concourent à l’introduction d’une même image, celle de ces “gamins des rues”, abandonnés à leur destin. Le texte italien renvoie au film *La guerra dei bottoni*, ayant également bénéficié de plusieurs réalisations cinématographiques⁵, qui s’inspire du film français réalisé en 1961, s’inspirant à son tour du roman de Louis Pergaud *La guerre des boutons* de 1912. En français, Lepori décide d’adopter le mot “vrais gavroches”, qui renvoie immédiatement au *Gavroche* de Victor Hugo dans *Les Misérables*⁶. S’il est vrai que l’emploi de ce terme (gavroche) n’aurait pas eu la même efficacité sur le plan communicationnel en italien, l’auteur aurait pu tout de même mentionner *Les Misérables* de Victor Hugo (un ouvrage de référence pour les lecteurs italiens, également) à la place du roman de Louis Pergaud.

Nessuno controllava che tornassero per la cena, la madre vegetava in un ospedale dell’entroterra; per quanto tragico potesse sembrare il loro destino familiare, i due ragazzini avevano vissuto come una liberazione la brutalità delle bande rionali, come nella *Guerra dei bottoni*.

Il n’y avait personne pour contrôler leurs allées et venues, leur mère avait été placée dans une clinique à la campagne et les deux frères s’encanaillaient dans les ruelles malpropres comme de **vrais gavroches**.

L’observation du traitement des allusions et des références culturelles confirme encore une fois le processus de recréation qui préside au travail d’autotraduction opéré par Lepori. En fait, il est difficile d’identifier des stratégies de différenciation préalables à la réécriture du roman en français. Toutefois, l’on remarque parfois une volonté d’amélioration et d’enrichissement du texte français sur le plan intertextuel et culturel.

3.6. *Entre lexique et registre*

À la richesse linguistique qu’expriment les collocations atypiques, et les nombreuses allusions culturelles, s’ajoute un choix lexical très varié au

⁵ En 1962: <https://www.minori.gov.it/it/minori/la-guerra-dei-bottoni>;

En 1994: <http://www.filmmtv.it/film/16007/la-guerra-dei-bottoni/>;

En 2011: http://www.filmcoop.it/film_al_cinema/laguerradeibottoni2011.asp.

⁶ Cf. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Gavroche/120984>.

sein duquel Lepori insère des mots familiers et des lexèmes plus recherchés et poétiques.

- (1) **Indi** a piccoli scatti, agganciandosi alla **cremagliera** rugginosa, il **trenino** si muove.
- (2) Thomas sorride pensando che il treno ondeggia come **una vecchia sciantosa**, pensa che Alice lo avrebbe trovato **'sculettante'** e ha una fitta di nostalgia.
- (3) Thomas non era pronto a un così bianco deserto e ne rimase **abbacinato**, lo sguardo fisso oltre il vetro.
- (1) La **rame** (il convoglio) se met en marche par-à-coups, **cahincaha**, grinçant (cigolando) contre la rouille.
- (2) Thomas sourit, en pensant que ce petit train se déhanche comme **une vieille chanteuse de cabaret**: Alice en aurait ri, elle aurait parlé d'un **dandinement wagnérien**. La nostalgie le saisit.
- (3) Thomas ne s'attendait pas à de telles images, il garde **les yeux rivés** aux fenêtres.

Dans le premier extrait ci-dessus, l'image du petit train qui se met doucement en marche est construite comme si c'était un conte de fées, en italien: l'adverbe "Indi", terme littéraire, introduit le scénario pittoresque d'un petit train qui se met en marche. Le mot "cremagliera" se veut lui aussi plutôt recherché, voire technique. En français, l'auteur présente cette scène en insistant plutôt sur les sonorités, ce qui rend le mouvement du train un peu plus vivant que celui du texte italien. Dans le deuxième exemple, il compare ce mouvement au déhanchement d'une vieille chanteuse, mais alors qu'à cette comparaison Lepori associe l'adjectif familier italien "sculettante", dans la version française l'image s'enrichit d'une référence aux compositions de Wagner. À l'opposé, on peut observer dans le troisième exemple le choix recherché de l'adjectif "abbacinato" en italien, alors que dans le texte français il recourt tout simplement à la collocation 'yeux rivés', plus courante en français à l'écrit.

3.7. *Marques d'oralité*

Le deuxième chapitre du roman raconte la rencontre de Thomas et de Jean-Marc (ou Mork) qui vient le chercher à la gare pour le conduire chez sa sœur Kathrin. Sur le plan linguistique, il faut relever que Lepori fait parler Jean-Marc en adoptant deux stratégies différentes: en italien, il s'appuie sur des phrases simples et courtes, séparées par un point, ce qui crée un flux discursif segmenté, presque comme celui d'un télégramme. Un tel style expressif permet au lecteur de comprendre que Jean-Marc interagit avec les autres personnes d'une manière particulière, comme si la communication interpersonnelle le mettait mal à l'aise.

En français, par contre, le langage de Jean-Marc s'enrichit de nombreux traits discursifs relevant de l'oralité et d'une confidentialité étrange que ce personnage s'accorde dès qu'il rencontre Thomas: il le tutoie avec une familiarité sympathique, qui d'un clin d'œil fait signe au lecteur en lui faisant comprendre que ce garçon est à sa façon un peu spécial. La segmentation phrastique de la version italienne se transforme en un langage riche en répétitions pronominales ("Toi, t'es", "les étrangers, ça"), en apostrophes entre le pronom 'tu' et les auxiliaires 'être' ou 'avoir' ("t'es", "t'as") et en particules familières ("ça"). Il s'autorise également l'omission du 'ne' de la négation ainsi que celle du pronom 'il' au sein de constructions syntaxiques comme 'il y a' et 'il faut'. Lepori maîtrise visiblement de manière impeccable les variantes linguistiques en français, tout comme l'emploi d'expressions familières nous le montre: "sa bagnole" (au lieu de "sa voiture"), "les étrangers, ça passe pas inaperçu" (au lieu de "les étrangers ne passent pas inaperçus"), ou "Faut pas croire" (au lieu de "il ne faut pas se leurrer" ou bien "il ne faut pas se faire d'illusions").

Dans les exemples en italien ci-dessous, nous avons souligné en gras les éléments de familiarité présents eux aussi dans cette première version du roman: le choix d'utiliser le mot "faccia" au lieu de "viso, aspetto, espressione"; l'usage de "macchina" au lieu de "auto, automobile"; la reprise pronominale dans "gli stranieri li"; l'introduction de "cioè" en début de phrases; et enfin le "sta li" à la place d'un plus standard "abita li". De telles préférences nous signalent que dans la version italienne du roman, également, la façon de s'exprimer de Jean-Marc se caractérise par un certain degré de familiarité ainsi que par des éléments d'oralité, cependant ces traits discursifs sont beaucoup moins significatifs que dans le texte français où l'auteur a probablement voulu mettre en relief cette caractérisation langagière.

Tu sei Thomas. Già, ci sei solo tu. La **faccia** è quella giusta.

Tua sorella Caterina non guida più. Ha troppo male alle gambe. Mi lascia usare la **macchina**.

Qui da noi **gli stranieri li** guardano male. Non sono razzisti. **Cioè** forse un po' sì. Sono solo abituati al loro tran tran. Comunque non bisogna farsi illusioni. La montagna è bellissima ma chiusa.

Dietro quella curva c'è il lago. Tua sorella **sta li**. Dice che non sei mai venuto.

Toi t'es Thomas! Logique, **y a** personne d'autre ici. En plus **t'as** la tête pour le rôle.

Ta sœur Kathrin, elle ne conduit plus. Trop mal aux jambes. Depuis deux mois, elle me laisse prendre **sa bagnole**.

Chez nous **les étrangers, ça** passe **pas inaperçu**. Pas qu'ils soient racistes. Enfin, un peu. Plutôt bornés, habitués à leur train-train. **Faut pas** croire, la campagne est peut-être sublime, mais rude, **en fait**.

Là c'est le lac, ta sœur habite juste à côté. Elle dit que **t'es** jamais venu ici.

Io mi chiedo: a cosa serve avere un fratello se non viene mai?

Et moi je me demande: ça sert à quoi d'avoir un frère s'il vient jamais?

4. ÉLÉMENTS DE BILINGUISME ET DE BICULTURALISME

Outre cette liberté de récréation stylistique, le travail d'autotraduction de Lepori s'accompagne d'une série de modifications liées au bilinguisme et au biculturalisme de l'auteur.

Ses compétences interlinguistiques et interculturelles s'expriment par des adaptations (exemples 1 et 5), par l'emploi de structures différentes sur le plan de la forme mais tout à fait équivalentes sur le plan fonctionnel (exemples 2, 5), par l'explicitation de nature culturelle dans le texte français (exemples 2, 3, 4) ainsi que par l'introduction d'éléments francophones dans le texte italien (exemple 6).

(1) **Viaggiare il giorno di Santo Stefano:** sparuti passeggeri, con poca festa negli occhi, forse più soli degli altri, coi volti assorti.

(2) **Con un movimento quasi sonnambulo,** gli occhi ancora rivolti in alto, si sposta verso il deposito bagagli, un corridoio al neon con due file di sportelli blu di dimensioni variabili. Sceglie il più piccolo, in fondo, badando che il numero sia dispari, **per scaramanzia.** Toglie dalla borsa in pelle l'astuccio con la macchina fotografica; lo apre, fa scivolare fuori da una fessura laterale la *memory card* con il lavoro degli ultimi tre mesi, la tiene un momento nel palmo della mano, **quasi soppesandola.** Poi sospinge nel buio l'apparecchio e gli obiettivi.

(3) Non le piacevano le **barzelle**, le considerava volgari, ma poteva snocciolare storielle strepitose a un ritmo forsennato: "Due casseforti s'incontrano per la strada: oh, che combinazione!",

(1) En ce **lendemain de Noël**, les voyageurs se font rares, **tristes**, plus seuls peut-être derrière leur mine soucieuse.

(2) **Presque en sonnambule**, il cherche les consignes, logées dans un corridor latéral aux éclairages blafards; deux rangées de casiers bleu foncé de taille variable. Il choisit le plus petit, tout au fond, en prenant garde que le numéro soit impair; il lui reste **un brin de superstition napolitaine.** Il sort de son sac l'appareil photo dans son étui de cuir, l'ouvre pour en extraire par la pression d'un ongle la **carte-mémoire.** Elle contient le travail de ces derniers mois. Il la garde un moment au creux de sa main **comme pour la soppeser.** Enfin, il glisse dans le casier l'appareil et les objectifs.

(3) Elle détestait les blagues, les **barzellette italiennes** qu'elle trouvait souvent idiotes; elle préférait les raccourcis inattendus, les histoires en cul-de-sac: "Une poule à sa copine: 'Comment vas-tu ma

“una goccia di sangue cade per terra: oggi non sono in vena!”. Sembrava che niente potesse fermarla.

(4) Lui non amava il San Carlo, subiva le domeniche d’abbonamento come la quintessenza dello stato precomatoso, ma era rimasto affascinato dalla *Lucia di Lammermoor*, interpretata da **una tondeggiante Katia Ricciarelli**, e dalla celebre scena della follia.

(5) [...] e avevano finito per **ridere come polli**, dimenticandosi il *count down* e la bottiglia di Prosecco nascosta sotto il letto a una piazza del monocale di **via Andegari**.

(6) Poi dette un sibilo, una specie di risata ruvida, consapevole che la frase appena pronunciata aveva qualcosa di ridicolo, **mélo**.

cocotte?’ ‘Pas très bien, je crois que je couve quelque chose’; ‘Le serveur au restaurant: ‘Comment avez-vous trouvé le beefsteak, monsieur?’ ‘Tout à fait par hasard, en soulevant une frite’” ... Rien ne pouvait l’arrêter.

(4) Même s’il détestait l’opéra (il subissait les matinées au San Carlo par obligation paternelle, la quintessence du coma par ennui), il gardait un souvenir fasciné d’une *Lucia de Lammermoor* chanté par Katia Ricciarelli, **star potelée du belcanto**. Son célèbre “air de la folie” l’avait subjugué.

(5) Ils avaient **ri comme des gamins** et oublié de déboucher le *prosecco* caché sous le lit simple du studio de la **rue Andegari**.

(6) Elle poussa un petit cri, comme un grognement rêche, en s’apercevant que ce qu’elle venait de dire était un peu **mélo**.

Dans le cas du premier extrait, l’auteur ne s’arrête pas à la reformulation nécessaire sur le plan culturel du jour de ‘Santo Stefano’, ce jour n’étant pas un jour férié dans le contexte francophone, se traduisant tout simplement par la date du “26 décembre” ou bien “le lendemain de Noël”. En effet, Lepori adapte son texte francophone en effaçant la notion (devenue inappropriée) de “fête” (“festa negli occhi”) pour la remplacer par l’adjectif “triste”. Par ailleurs, le bilinguisme de Lepori remonte à la surface de son texte au sein de ses choix syntaxiques n’étant pas seulement équivalents sur le plan sémantique, mais surtout sur celui de la restitution naturelle et fluide du discours français. C’est le cas par exemple de la restitution de “con un movimento quasi sonnambulo” et de “quasi soppesandola” (exemple 2), deux constructions ayant en commun la présence de l’adverbe ‘quasi’ ainsi que la conséquente nécessité d’une reformulation. La naturalité discursive des deux romans est également due aux choix lexicaux conformes à l’usage dans la langue en question: l’emploi du mot anglais “memory card” ou de la métaphore “ridere come polli” ainsi que leurs versions françaises correspondantes, se révèlent tout à fait pertinentes et

efficaces sur le plan communicationnel. L'auteur décide, d'ailleurs, d'expliciter certaines références culturelles appartenant au contexte italien: il ajoute l'adjectif "italiennes" à côté de "barzellette" (qu'il insère en italique dans son texte français, cf. exemple 3) et il associe à Katia Ricciarelli le renvoi à son rôle de "star" du "belcanto" (exemple 4). L'exemple 6 nous indique, finalement, que le bilinguisme/biculturalisme de Lepori ne se limite pas à un processus mono-directionnel (de l'italien vers le français), car il insère également dans son texte italien des mots appartenant au contexte francophone, comme dans le cas de "mélo", ce qui témoigne d'une identité auctoriale capable de tirer parti de ses deux bagages linguistiques et culturels, italien et français.

5. CONCLUSION

Dans son autotraduction en français, Lepori met en place un processus de recréation qui se base sur de multiples variations pouvant être associées, d'un côté au processus de réécriture et à la recréation du style qui en découle, et de l'autre, au passage interlinguistique et interculturel, incontournable dans tout processus d'autotraduction.

Nous pensons que nos réflexions sur l'œuvre de Lepori *Come cani / Comme un chien* pourront sans aucun doute être développées ultérieurement, à la suite d'une rencontre avec l'auteur. Nous avons donc commencé par une première phase de lecture et d'analyse contrastive dénuée de toute influence qui nous familiarise avec le roman dans ses deux langues. Cela nous a permis, dans un premier temps, de nous focaliser sur un certain nombre d'éléments linguistiques et culturels qui ont retenu notre attention dans la lecture des deux versions du roman. Ensuite, nous avons mis en relation ce qui relevait de notre ressenti en tant que lectrices de l'ouvrage avec les éléments textuels résultant de notre analyse.

Les deux versions du roman évoquent le même sentiment de précarité, d'absence de point de repères dans une atmosphère sombre qui se dessine autour d'un voyage aller simple, marqué par de nombreux éléments de souffrance physique et psychique. Cependant, le vécu de Thomas ne se dessine pas de manière *identique* auprès du lecteur italien et du lecteur français: peut-on identifier dans les deux textes, des éléments qui différencient le degré de distance entre Thomas et ses deux profils de lecteurs (italien et français)? Les modifications du contenu apportées vis-à-vis de la présence de renvois culturels obéissent-elles à un choix stylistique ou plutôt à un choix éditorial? Le manque d'une stratégie de différenciation

nette entre les deux versions du roman correspond-il à l'intention stylistique de l'auteur ou bien cache-t-il des nécessités d'une autre nature (éditoriales ou rédactionnelles)?

C'est dans le cadre d'une prise en compte plus globale du travail d'autotraduction de ce roman que nous essaierons d'apporter des réponses aux questions soulevées par notre première phase d'analyse centrée tout particulièrement sur les observables linguistiques et culturels présents dans les deux versions du roman.

BIBLIOGRAPHIE

- Baker, Mona. (1992) 2011. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. Reprint, London - New York: Routledge.
- Dorsa, Luca. 2016. "Autotraduzione e (non)identità nella scrittura bilingue di Pierre Lepori Analisi del romanzo *Come cani / Comme un chien*". Thèse, Université de Genève, Faculté de Traduction et d'Interprétation.
- Grutman, Rainier. 2009. "Self-Translation". In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 257-259. London - New York: Routledge.
- Maingueneau, Dominique. 2014. *Discours et analyse du discours. Introduction*. Paris: Armand Colin.
- Oustinoff, Michaël. 2001. *Bilinguisme d'écriture et autotraduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan.
- Roberts, Roda, et Maurice Pergnier. 1987. "L'équivalence en traduction". *Meta* 32 (4): 392-402.
- Vischer, Mathilde. 2014. "La traduction comme déstabilisation? Écriture bilingue et autotraduction dans l'œuvre de Pierre Lepori". *Parallèles* 26: 115-128.

Le roman

- Lepori, Pierre. 2015. *Come cani*. Milano: Effigie Edizioni.
- Lepori, Pierre. 2015. *Comme un chien*. Lausanne: Éditions d'en bas.

