

## 47. Analyse de *Çılgın Gibi* dans le contexte de l'autotraduction<sup>1</sup>

Esra ÇİMEN KARAYÜREK<sup>2</sup>

Mustafa KURT<sup>3</sup>

**APA:** Çimen Karayürek, E.; Kurt, M. (2021). Analyse de *Çılgın Gibi* dans le contexte de l'autotraduction. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Arařtırmaları Dergisi*, (23), 739-752. DOI: 10.29000/rumelide.949688.

### Résumé

Le processus de traduction, qui a été effectué oralement et par écrit pendant des siècles, est un fait complexe tant du point de vue de la signification et de l'équivalence formelle qu'au regard d'autres éléments qu'il implique. L'identité du traducteur, ses connaissances, son savoir-faire, sa culture d'origine et sa relation avec l'auteur nécessitent également une évaluation plus large de l'activité de traduction. Des variables telles que la traduction d'un texte par son propre auteur ou le partenariat de l'auteur avec un autre traducteur dans le processus de traduction imposent que ce dernier soit considéré sous différents angles. Le terme d'autotraduction fait référence à l'acte qui consiste pour un auteur à traduire ses propres textes dans une autre langue. Dans la présente étude, il est question d'examiner, en termes de structure et de contenu, le travail de Suat Derviş intitulé *Çılgın Gibi*, traduit en français sous le titre *Les Ombres du Yalı*. Dans ce contexte, nous avons procédé à l'examen des effets découlant du fait d'être à la fois l'auteur et le traducteur sur le texte source et le texte cible et nous nous sommes également penchés sur la question consistant à savoir s'il s'agissait d'une œuvre intégralement réécrite dans une autre langue ou s'il s'agissait simplement d'une traduction du texte original. Au terme des analyses, nous avons pu constater que de nombreux changements avaient été apportés lors du transfert de l'œuvre dans la langue cible et que cette première était construite d'une manière différente de celle de la langue source.

**Mot cles:** Autotraduction, Suat Derviş, autotraducteurs Turc, traduction litteraire

### Analysis of *Çılgın Gibi* in the context of selftranslation

### Abstract

The acts of interpretation and written translation that have been in the field for ages are complex processes in terms of semantic and stylistic equivalence along with other elements. Identity and qualification of the translators and their relationships with source culture and source-text author require a comprehensive framework for the analysis of the translations. Unusual practices such as a text translated into another language by its own author or the co-operation of the translator and the source-text author require analysis by non-traditional points of view. The term selftranslation refers to the translation of a source-text into another language carried out by the source-text author, which is an untouched matter in Turkey to a great extent. This study analyzes the work titled *Çılgın Gibi* of Suat Derviş translated into French with the title *Les Ombres du Yalı* within the scope of

<sup>1</sup> Article tiré de la thèse de M2

<sup>2</sup> Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniveristesi, Edebiyat Fakültesi, Fransızca Mütercim Tercümanlık Bölümü (Ankara, Türkiye), esra.cimen@hbv.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0152-4685 [Arařtırma makalesi, Makale kayıt tarihi: 08.04.2021-kabul tarihi: 20.06.2021; DOI: 10.29000/rumelide.949688]

<sup>3</sup> Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi ABD (Ankara, Türkiye), kurtm@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-1838-3575

selftranslation concept in French-Turkish language pair. In this context, the analysis is based on how the fact that the translator is the same person as the author affects the source and target texts and whether the text should be considered as a translated text or an original work written in another language. This study tries to analyze these translation strategies with regard to the original and translated texts. Following the analyzes, it is observed that the transfer act into the target language caused variations to the extent that the text structure showed divergences compared to the original text.

**Keywords:** Selftranslation, Suat derviş, Turkish selftranslators, literary translation

## Özçeviri bağlamında Suat Derviş'in *Çılgın Gibi* eseri

### Öz

Çağlardan beri sözlü ve yazılı olarak gerçekleştirilen çeviri süreci, anlam ve biçimsel eşdeğerliğin yanı sıra içerdiği diğer unsurlarla da karmaşık bir süreçtir. Çevirmenin kimliği, bilgi birikimi, kaynak kültüre hakimiyeti ve yazarla olan ilişkisi de çeviri faaliyetinin daha geniş bir çerçevede değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bir metnin kendi yazarı tarafından bir başka dile çevrilmesi veya çeviri sürecinde yazarın başka bir çevirmenle ortaklık etmesi gibi değişkenler çeviri sürecinin farklı açılardan da ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Özçeviri terimi bir yazarın kendi yazdığı metinleri başka bir dile çevirme eylemini karşılamaktadır. Bu çalışmada, Suat Derviş'in Fransızcaya *Les Ombres du Yali* olarak çevrilen *Çılgın Gibi* adlı eserinin özçeviri bağlamında, yapı ve içerik açısından incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, yazar ve çevirmenin aynı kişi olmasının kaynak metin ve hedef metinde ortaya çıkardığı etkiler irdelenmiş ve eserin başka bir dilde yeniden yazılmış bir eser mi olduğu yoksa aslına uygun çevirinin mi gerçekleştirildiği incelenmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda, çalışmada eserin hedef dile aktarımında ciddi değişiklikler yapıldığı ve eserin aktarılırken kaynak dilden farklı biçimde kurgulandığı gözlemlenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Özçeviri, Suat Derviş, Türk özçevirmenler, edebî çeviri

### 1. Introduction

Il est désormais établi que la traduction n'est pas une simple transmission entre deux textes et qu'elle correspond à un large éventail de situations dans lesquelles le transfert d'une note en musique ou l'interprétation d'un panneau de signalisation sont également considérés comme des traductions. S'il est admis que les auteurs sont également des traducteurs, le processus de traduction de leurs œuvres peut également être considéré comme une réécriture dans une autre langue et culture. Les auteurs lisent et écrivent leur environnement, leur culture, la nature et tout ce qui les entoure tandis que les traducteurs lisent et réécrivent dans une autre langue ce que les auteurs ont écrit (Ece 2010: 15-16). Autant il est attendu des traducteurs qu'ils soient au moins bilingues, on attend d'eux qu'ils soient également biculturels. De ce point de vue, un traducteur va et vient non seulement entre deux langues, mais également entre deux cultures, assurant, ou du moins est censé assurer, la transmission culturelle du texte littéraire qu'il traduit.

Un traducteur lisant un texte littéraire l'analyse en tant que lecteur et peut avoir recours aux théories développées dans le domaine de la critique littéraire pour l'interpréter. À la lumière de ces approches, que l'on peut appeler théorie littéraire, on peut examiner non seulement des situations littéraires mais aussi culturelles, politiques et sociales et des critiques peuvent être écrites par ces méthodes. Il est

possible d'évoquer une situation semblable pour les traductions des textes littéraires en question. Lors de l'examen de textes traduits, il est attendu que l'on met à contribution les théories de la traduction (Ece 2010: 16). D'une certaine manière, il est question d'une critique de la traduction et Aksoy écrit, à propos de cette critique, ce qui suit :

«Elle ne consiste plus en une simple transmission des plaisirs, des sens, et des goûts subjectifs. Il s'agit désormais de proposer un récit systématique de la traduction, à la fois du résultat et du processus, et ce faisant, de mettre en évidence ce que l'on sait du processus de traduction et de son produit, ainsi que des jugements objectifs et des opinions subjectives qui en découlent. » (Aksoy 2001) (la traduction est de notre plume)

Par conséquent, l'approche adoptée lors de l'examen des traductions de textes littéraires peut se faire par la critique de la traduction. Cependant, cette action semble difficile à réaliser sans déterminer des stratégies de traduction spécifiques. Le travail de Suat Derviř, appelé *Çılgın Gibi*, examiné dans cette étude, est l'un des premiers romans turcs traduits du turc vers le français. De surcroît, sa traduction en français par son propre auteur a permis d'analyser le roman dans le cadre de l'autotraduction. Le transfert par Suat Derviř, qui fut l'un des noms les plus importants de son époque, de son œuvre appelée *Çılgın Gibi*, traduit par elle-même en français sous le nom de *Les Ombres du Yali*, ainsi que les méthodes utilisées et les préférences faites lors du transfert ont été analysés en considérant qu'il s'agissait d'une œuvre autotraduite. La question de savoir si l'œuvre est une réécriture ou une adaptation a été évaluée dans le contexte de « l'autotraduction », les effets sur le texte source et le texte cible, découlant du fait d'être à la fois l'auteur et le traducteur ont été examinés, ce qui a permis d'analyser l'œuvre dans le contexte de « l'autotraduction », laquelle a récemment commencé à être étudié et est en voie de devenir une théorie de la traduction.

## 2. L'autotraduction

Nous entendons par autobiographie le fait pour un auteur d'écrire sa propre vie, de la même manière l'autotraduction peut être définie comme la traduction de l'œuvre par son propre auteur. Concrètement, on peut déduire de ce concept que l'auteur fait référence à l'acte de traduire les textes qu'il a lui-même écrits dans une autre langue. Cependant, contrairement à ce qui est admis, l'histoire de cette action n'est pas nouvelle. On sait notamment que le plurilinguisme littéraire était assez répandu au Moyen Âge. Le latin et la langue courante existaient dans le même domaine littéraire, et le genre littéraire qui était le plus adapté a déterminé la langue écrite. À titre d'exemple, Dante et Pétrarque ont rédigé leurs œuvres théoriques en latin tout en écrivant leurs œuvres littéraires dans la langue courante. À cette époque, il était considéré comme normal pour chaque écrivain d'écrire dans la langue qu'il déterminait en fonction de sa propre stratégie personnelle et libre (Hokenson & Munson 2007: 1-5). Pendant la Renaissance, chaque nation a commencé à écrire dans sa propre langue avec la diffusion de l'idée selon laquelle « langue = identité » et l'expansion des États-nations avec le romantisme. Ainsi, le concept de seconde langue (langue étrangère) a lentement commencé à émerger comme un obstacle avec l'adoption de la langue maternelle (Lusetti 2017: 20-23). Plus tard, pendant la période du romantisme, l'acte d'écrire dans deux langues différentes a commencé à perdre un peu de sa visibilité, mais cette action n'a jamais véritablement disparu. Par conséquent, l'autotraduction est un phénomène beaucoup plus répandu qu'on ne le pensait dans le processus historique (Whyte 2002).

Cependant, l'autotraduction peut être considérée comme un vaste champ dont l'histoire n'est pas écrite. Jugée marginale, l'autotraduction a peut-être été jusqu'à présent un domaine de la traduction pratiquement oublié. S'il fallait citer quelques exemples sur cette situation, nous aurions pu lire sous la plume du théoricien français Antoine Berman que « l'autotraduction est une exception pour nous »

(Berman 1984: 14); le professeur Christian Balliu écrit dans un article: « Bien sûr, les échantillons d'autotraduction sont extrêmement rares dans le domaine littéraire, et Nabokov et sa *Lolita* n'en sont qu'une exception. » (Balliu 2001). Malheureusement, les exemples illustrant cette situation peuvent être multipliés à souhait. Du fait qu'il n'a pas été, jusqu'à présent, accordé à l'autotraduction une place dans l'histoire, le professeur Brian T. Fitch de l'Université de Toronto écrit dans son livre *Beckett and Babel* « dans les théories de la traduction, il n'y a, directement ou même indirectement, presque aucune mention au sujet de l'autotraduction » (Fitch 1988: 21; Santoyo 2006).

Toutefois, contrairement à tous ces jugements et points de vue, l'autotraduction existe depuis longtemps dans l'histoire des arts et métiers. À ce titre, l'historien juif Flavius Josèphe, qui a écrit son premier livre, *Les sept livres de la guerre et captivité des Juifs*, en araméen, langue maternelle des communautés juives de la diaspora, a révisé le même ouvrage quelques années plus tard, rectifié les erreurs et l'a ensuite traduit en grec lui-même. Dans la préface de la version grecque, il a clairement déclaré : « J'ai proposé de traduire ces livres, que j'ai rédigés dans la langue de notre pays, en grec, avec le plaisir que j'éprouve de vivre sous le gouvernement romain. » L'autotraduction vieille de deux mille ans depuis Flavius Josèphe attend toujours d'être incluse dans les pages de notre histoire (Santoyo 2006).

Lorsqu'on examine historiquement les œuvres autotraduites ainsi que les auteurs, on peut aisément constater que des centaines, voire peut-être des milliers de textes étaient écrits dans une langue puis transférés dans une autre langue par les auteurs eux-mêmes. Pour illustrer cela, on peut citer comme exemples l'Espagne médiévale, l'Italie de la Renaissance, l'Angleterre du 17<sup>ème</sup> siècle ou même la Belgique, la Turquie, le Canada, le Brésil (Santoyo 2006). En Espagne, plus de deux cents auteurs traduisent leurs œuvres du catalan, du basque ou du galicien vers l'espagnol et même vers le français (Grutman 2016: 61; Santoyo 2006). En Inde, des dizaines d'auteurs transfèrent eux-mêmes aujourd'hui leurs œuvres rédigées dans l'ourdou, le bengali, l'hindi, le gujarati, le malayalam ou le télougouen vers l'anglais. Il n'est pas étonnant que le Canada, pays bilingue où se réfugient de nombreux immigrants, possède une longue liste d'auteurs en autotraduction, entre autres : Nancy Huston, Patrice Desbiens, GŒuy Arsenault, Melvin Gallant, Moin Ashraf, Alfredo Tutino, Claude Hamelin, Jean Grondin, Nicole Brossard, Chava (ou Chawa) Rosenfarb, Guy Maheux et Daniel Gagnon. Selon Santoyo (Santoyo 2006), les autopublications ne font pas exception. Des affirmations telles que « ils ne sont pas très courants dans le domaine de l'écriture créative » ou « quelques auteurs osent traduire leurs propres œuvres » ou « ils sont limités » ne devraient pas perdurer.

Mais l'invisibilité de l'autotraduction peut aussi s'expliquer facilement : ce n'est qu'à la faveur de leur intérêt croissant pour les pratiques d'autotraduction que les chercheurs ont pu découvrir que les autotraducteurs existaient déjà depuis l'Antiquité et en grand nombre. En effet, l'autotraduction peut être lue indépendamment de l'autre texte dans l'autre langue comme en traduction, voire même sans avoir conscience de son existence, c'est-à-dire que l'invisibilité de l'autotraduction trouve son origine en elle-même (Montini 2015: 226). Cependant, l'autotraduction est aujourd'hui considérée comme un domaine qui mérite bien plus d'attention, ne serait-ce que dans l'élucidation de sa place dans l'histoire.

## 2.1. Définition de l'autotraduction

Comme pour la traduction, les théoriciens ont de nombreuses perspectives et définitions différentes concernant l'autotraduction. Popović (Popović 1975: 19) a défini l'autotraduction comme « La traduction d'une œuvre originale par l'auteur lui-même », et a fait valoir qu'il ne pouvait pas être

considéré comme une version du texte original et qu'il s'agissait d'une véritable traduction. Selon Beaujour qui est cité par Lopez-Gay, l'autotraduction crée une passerelle dans laquelle la plupart des auteurs travaillent dans une langue autre que celle qui constitue leur identité d'auteur. Cependant, cette définition n'englobe pas les auteurs issus de sociétés bilingues (López-Gay 2007). Selon Maurice Domino, la réécriture se situe entre deux pôles identiques et différents, et consiste à gérer la copie de l'ancien et du nouveau, le texte précédent ainsi que le « propre » texte de l'auteur (Domino 1987). Dans cette définition, on peut supposer qu'il peut y avoir quelque chose de nouveau dans chaque autotraduction. Berman (1984: 18-19) évalue l'autotraduction sur les œuvres d'écrivains francophones (Comme Beckett). Il précise que l'étrangeté de ces œuvres françaises écrites par ces auteurs se fait sentir dans leur langue et leurs thèmes. Ces Français étrangers entretiennent une relation étroite avec le français de la traduction. Tout en précisant que ces œuvres appartiennent à des domaines bilingues ou multilingues, il mentionne, d'une part, les auteurs étrangers et l'étrangeté qu'ils ont ajouté à leur langue, et d'autre part, les œuvres qui ont été réécrites en français et ont commencé à exister avec leur étrangeté dans leur propre langue, et il montre Beckett comme l'exemple le plus frappant à ce sujet. On notera que les réflexions de Berman sur l'autotraduction sont façonnées dans la mise en évidence des similitudes entre la traduction faite par un traducteur dans sa propre langue et celle faite par l'auteur lui-même.

Selon Julio-Cesar Santoyo, le processus de traduction a souvent été conceptualisé par le recours à des mots tels que miroir, vitrine, réflexion, image, ainsi que « réfraction ». Sur la base de ces métaphores, on suppose qu'il y a deux textes distincts : l'un (traduction) dérivé de l'autre (original). Tandis que dans l'autotraduction, le texte original et le texte traduit ont été produits par une seule et même personne. Par conséquent, l'image d'une réflexion fidèle et nourrie d'espoir peut sembler déformée, mais cette déformation n'était autre que le fruit de l'imagination de l'auteur (Santoyo 2013: 28).

Selon Montini, l'autotraduction construit un nouvel espace subjectif en établissant un lien entre le passé et le présent. L'autotraduction ne nie, ne supprime ni n'efface la langue maternelle, mais elle établit plutôt une relation avec cette dernière. Les autotraducteurs diffèrent des écrivains plurilingues car ils essaient de séparer leurs langues en les mettant face à face. Cela a deux conséquences dans le processus de rédaction : la réécriture et la séparation. Si les textes bilingues se regardent comme un miroir, ils révèlent non seulement leurs défauts mais aussi leurs lacunes dans leurs relations avec le sujet, lacunes à combler, car chaque langue remplit un rôle différent et complémentaire pour l'objet (Montini 2015: 225).

Selon Rainier Grutman, le concept d'autotraduction est à la fois l'acte de traduire ses propres écrits dans une autre langue et le résultat d'une telle initiative. Ce concept, qui semblait être auparavant un phénomène marginal, a commencé à retenir l'attention plus tard (Grutman & Van Bolderen 2009: 257).

Sperti donne la définition suivante: « s'autotraduire pour un écrivain signifie avant tout choisir une langue et s'exprimer dans une autre, transmettant quelque chose de soi dans la nouvelle version, qui se positionne ainsi dans un système littéraire différent. Les formes de se dire de soi hétérologue peuvent varier considérablement, au gré des motivations personnelles et des situations sociolinguistiques auxquelles l'écrivain se confronte. » (Sperti 2017).

## 2.2. L'autotraduction et la réécriture

La relation entre une autotraduction et son original n'est pas aussi fixe que dans d'autres types de traduction. Et cela même s'il s'agit d'une relation dynamique dans laquelle l'auteur, ce qui est propre à l'autotraduction, adopte des modifications textuelles où il dispose de la liberté de créer un deuxième texte original dans lequel il peut ajouter et soustraire (Santoyo 2013: 29). Il est nécessaire d'examiner non seulement comment les traductions des auteurs qui ont décidé de faire l'autotraduction ont été réalisées, mais aussi pourquoi ils ont effectué la pratique de la traduction. Dans ce cas, les raisons qui poussent les auteurs à utiliser leurs compétences bilingues dans leur nouveau pays peuvent être des conditions telles que l'immigration ou l'exil. Si ces conditions sont généralement distinguées en tant que macro et micro pouvoirs, les macro-pouvoirs sont politiques, quant aux micro-pouvoirs, ils peuvent être expliqués comme des raisons personnelles, familiales et sociales (Hokenson 2013: 45). Avant d'expliquer la frontière entre l'autotraduction et la réécriture, il est opportun d'examiner brièvement les différences entre les textes des auteurs-traducteurs qui préfèrent faire de l'autotraduction avec ceux des traducteurs indépendants ; différences supposées les aident à façonner leurs idées. Ainsi, en matière de résultat, si le travail produit par les deux est accepté comme une "traduction", la règle suivante peut être énoncée : les écrivains bilingues (et traducteurs) qui ne font pas d'autotraduction et les écrivains qui migrent vers une deuxième langue et adoptent la littérature comme outil ont tendance à minimiser leurs traditions littéraires, car ils se concentrent principalement sur leur nouveau moyen et leur nouveau public. D'après Miletic, que cite Hokenson, cette situation découle du fait que les traducteurs rompent avec leur culture d'origine et adoptent une nouvelle langue et culture (Hokenson 2013: 50-51). De plus, puisque l'autotraducteur n'a aucune obligation de rester fidèle à l'œuvre originale, il peut utiliser ce privilège pour changer le résultat de l'orientation originale du texte et le façonner selon les habitudes, les codes et les objectifs du public cible. Cependant, les œuvres autotraduites peuvent sembler générer une perte de temps lorsque l'on considère qu'il est possible d'écrire quelque chose de nouveau. L'autotraduction n'a jamais chose aisée. Tout d'abord, cela suppose de refaire un travail écrit au risque de réécrire l'original, un processus long et parfois pénible, et peut-être sacrifier un temps précieux qui pourrait être consacré à un nouveau produit susceptible d'être plus attrayant (Lagarde 2015: 31). En outre, il s'agit d'une situation privilégiée en vertu de laquelle c'est une grande chance de recréer et refaçonner son propre travail (Santoyo 2013: 30). Par conséquent, la frontière entre l'autotraduction et la réécriture est quelque peu floue.

En effet, Lefèvre, cité par Bassnett, pense qu'il n'y a pas de limite entre l'autotraduction et la réécriture. Et cela parce que toutes les traductions, qu'elles soient visibles ou invisibles, contiennent, d'une certaine manière, une réécriture. Presque tous les autotraducteurs ont réécrit leur travail, travaillant dans une certaine forme de dialogue avec ce qu'ils auraient pu décrire comme original. Quant aux autres, ils ont créé un autre original en retravaillant suffisamment leurs écrits jusqu'à changer leur identité. Bien sûr, il existe une relation entre les deux textes, mais dans le livre de poésie où Beckett a écrit ses poèmes en français et en anglais, on constate que la relation est définitivement une conception créative (Bassnett 2013: 23-24).

## 2.3. Classification des textes autotraduites

Selon Michael Oustinoff, les textes d'autotraduction peuvent être regroupés en trois catégories. En réalité, l'autotraducteur accède à son travail par la fonction de la langue qu'il va traduire et en se conformant ou non aux normes de la langue cible. Ainsi, il peut être répertorié comme suit : en

premier lieu l'autotraduction adoptée, en second lieu l'autotraduction loin du centre de l'œuvre, et enfin l'autotraduction réécrite. Les explications de ce classement sont, selon Oustinoff, faites comme suit :

- «L'autotraduction adoptée (naturelle) » (L'autotraduction naturalisante): selon Oustinoff, cette catégorie domine, on voit généralement des écrivains bilingues. Le but de ces auteurs est de produire un texte «adoptable» écrit dans la nouvelle langue.
- «L'autotraduction loin du centre de l'œuvre » (L'autotraduction décentrée): il s'agit d'une traduction indépendante et éloignée de tout jugement de valeur sur les normes de traduction. Cette catégorie n'est pas préférée aujourd'hui.
- «L'autotraduction (ré)écrite» (L'autotraduction (re) créatrice): également dans cette catégorie, l'autotraducteur entre librement dans le processus de réécriture sans se soucier des changements possibles qui pourraient affecter la structure de l'œuvre (Oustinoff 1997: 29-33).

#### 2.4. Les autotraducteurs dans le monde

Aujourd'hui, lorsqu'on parle d'autotraduction, les premiers noms et les plus connus qui nous viennent à l'esprit sont Samuel Beckett, Vladimir Nabokov et Nancy Huston. Beckett travaillant dans la combinaison de langues anglais-français et Nabokov dans la combinaison de langues russe-anglais, sont les deux autotraducteurs sur lesquels la plupart des travaux ont été effectués (Grutman 2016). Nancy Huston, comme Beckett, est également l'une des autotraductrices qui produit des œuvres dans la combinaison de langues anglais-français. Julien Green, qui fut le premier écrivain étranger admis à l'Académie française, a écrit la quasi-totalité de ses œuvres en français et traduit lui-même certaines de ses œuvres en anglais (Puccini 2015: 70). L'écrivain grec Vassilis Alexakis, qui s'est rendu en France en tant qu'étudiant pour étudier le journalisme à un jeune âge, est l'un des autotraducteurs qui a reçu de nombreux prix dans le domaine de la littérature avec ses romans. Dès le moment où il a commencé le processus d'écriture, il a été confronté à un problème identitaire et a finalement commencé à lire des écrivains étrangers qui écrivaient en français, comme lui (Oktapoda 2017). Milan Kundera est un écrivain d'origine tchèque qui, incapable de résister aux pressions politiques, a quitté la Tchécoslovaquie et s'est installé en France et vit toujours à Paris. L'écrivain autotraducteur dont les œuvres ont reçu de nombreux prix a été interdit dans son propre pays et déchu de sa nationalité. Devenu citoyen français, l'auteur, consacre toute son énergie à traduire en français ses ouvrages tchèques précédemment écrits et à examiner ses traductions. Lors de l'autotraduction, Kundera a trouvé l'occasion de reconsidérer ses œuvres et de les perfectionner. Par conséquent, presque aucune de ses autotraductions n'est restée fidèle à sa version originale, voire s'en est même considérablement éloignée (Mravljja 2015).

La plupart des autotraducteurs mentionnés ci-dessus ont effectué leur autotraduction à partir d'une des langues les plus traduites au monde vers d'autres langues également les plus traduites au monde. Selon l'Index Translationum de l'Unesco, les six langues sources principales sont l'anglais, le français, l'allemand, le russe, l'italien et l'espagnol (Grutman 2016: 50). Nous pouvons maintenant brièvement mentionner les auteurs d'autotraduction qui autotraduisent des langues moins traduites vers la plupart des langues les plus traduites. Cette situation comprend les auteurs autotraducteurs qui traduisent eux-mêmes vers l'espagnol à partir des langues régionales telles que le catalan, le galicien et le basque, qui ont un statut officiel commun dans leurs communautés respectives. Ces auteurs sont ceux qui ont grandi dans des sociétés bilingues avec la langue catalane, galicienne ou basque. Outre leur langue maternelle, ils connaissent également très bien l'espagnol, ce qui élimine leur dépendance à l'égard des traducteurs. Le nouveau statut juridique et politique des langues minoritaires leur donne

la possibilité d'écrire dans leur langue maternelle avant la traduction et donc de jouer sur les deux registres. Cela leur a donné une liberté dont leurs ancêtres étaient privés, qui n'avaient d'autre choix que de publier en espagnol s'ils voulaient entrer dans la sphère de la littérature espagnole (Grutman 2016: 56).

#### 2.4.1. Les autotraducteurs en Turquie

Les études d'autotraduction réalisées en Turquie peuvent être expliquées à travers plusieurs écrivains. Tout d'abord, des noms tels que Suat Derviş, dont le travail a été analysé, puis Halide Edip Adıvar, Osman Necmi Gürmen et Talat Sait Halman peuvent être également évoqués. Outre ceux-là, il y a aussi des écrivains qui travaillent avec des traducteurs. Elif Şafak et Yiğit Bener peuvent être cités à titre d'exemples.

##### Halide Edip Adıvar

Née à Istanbul en 1882, Halide Edip Adıvar est diplômée de Collège des Filles Américaines. L'auteure, qui a publié ses premiers articles sous le pseudonyme « Halide Salih », a travaillé dans les hôpitaux pendant la guerre des Balkans, a exercé comme enseignante et inspectrice, et a reçu les grades de caporal et de sergent dans l'armée. Ayant vécu en France et en Angleterre, elle a également donné des conférences en tant que conférencière invitée dans diverses universités d'Amérique et d'Inde. L'auteure, qui a suscité un grand intérêt dans les cercles littéraires avec ses romans et histoires, a écrit certaines de ses œuvres directement en anglais et les a ensuite traduites en turc. À ce sujet, directement dans la préface de son travail intitulé *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, elle écrit:

«Si j'ai écrit *Sinekli Bakkal* et le premier volume de mes mémoires d'abord en anglais puis en turc, j'ai rédigé le deuxième volume de mes mémoires, *Türk'ün Ateşle İmtihanı*, qui comprenait la guerre d'indépendance de 1918 à la fin de 1923, d'abord en anglais puis en turc. Aucune de celles-ci ne sont des traductions, mais bien que certaines parties soient courtes et certaines parties plus longues, elles restent essentiellement les mêmes (...)» (Adıvar 2011: 15) (la traduction est de notre plume).

Cette situation, sans utiliser le concept d'autotraduction - il n'existait pas en tant que terme / concept à l'époque - a en fait révélé la stratégie de l'autotraduction.

##### Talat Sait Halman

Né à Istanbul en 1931, l'auteur est diplômé du Robert Collège. Halman qui a obtenu son master à l'Université Columbia dans le département de science politique, a non seulement mené des études académiques dans de nombreuses universités, publié des œuvres avec droits d'auteur et des traductions, mais a également pris sa place dans l'arène politique en qualité de premier ministre de la Culture de la République de Turquie. En tant que poète, traducteur, universitaire et homme d'État, Halman a été le fondateur du Département de langue et de littérature turques de l'Université de Bilkent en 1988. Halman est décédé en 2014.

Dans l'interview de Gönül Pultar publiée en 1997, il est possible de voir clairement le point de vue de Halman sur l'autotraduction, qui effectue des autotraductions dans la combinaison de langues anglo-turc. À la question des avantages et des inconvénients, Halman a commencé en précisant que la traduction n'est pas seulement la transmission entre les langues, mais inclut les cultures. Il a déclaré que l'avantage de produire des versions nouvelles et différentes avec ses propres poèmes en autotraduction réside dans le fait qu'il n'y a aucune obligation de rester fidèle à l'original écrit par



quelqu'un d'autre, donc faire de l'autotraduction est le meilleur type de liberté, ajoutant que cela offre un privilège insolite et créatif. Selon Halman, avoir à la fois deux langues et deux cultures est idéalement indispensable pour la traduction et l'autotraduction, et cela ne conduit pas à la schizophrénie, contrairement à la croyance populaire, cela favorise souvent une dualité fructueuse dans laquelle un composant enrichit l'autre (Pultar 1997).

### 3. *Çılgın Gibi* dans le contexte de l'autotraduction

Née en 1905 à Istanbul, Suat Derviř, est issu d'une famille noble. La petite fille de célèbre Chimiste Derviř Pacha, elle est la deuxième de trois enfants de Gynécologue Docteur İsmail Derviř et sa femme Hesna Hanım. On peut avoir plus d'information à partir des entretiens qu'elle a accordés et de certains de ses travaux autobiographiques quelles œuvres Suat Derviř avait écrites et à quelles dates, quand elle s'est rendue à l'étranger et la plupart des informations sur elle-même et sa famille. L'auteure, qui a vécu en Allemagne pendant une période de sa vie et en France pendant une autre période, a publié nombre de ses œuvres à l'étranger. Dans une interview qu'elle a accordé à Zihni Turgay Anadol, à la question de ce dernier « *Ankara Mahpusu* est-il votre premier article publié dans une langue étrangère ? » elle répond comme suit:

«Non, *Ankara Mahpusu* (*Le Prisonnier d'Ankara*) est le premier roman turc à paraître en France. Il n'y avait pas d'autres romans turcs avant ce roman. Tous les critiques français l'ont affirmé ainsi. Quant à mes articles en langues étrangères, mes premières histoires ont été traduites à Berlin en 1925-1926, puis vers 1928 un magazine ukrainien a traduit une de mes histoires. J'ai d'abord été traduit en langue étrangère de cette manière. » (Derviř 2017: 255-256)

Il ressort des entretiens donnés par Derviř que l'œuvre intitulée *Çılgın Gibi* est également une œuvre d'autotraduction. Dans sa lettre à Behçet Necatigil, elle écrit :

«J'ai travaillé comme écrivain en Allemagne entre 1930 et 1932. Je suis allé en Europe en 1953. J'ai publié deux livres en France, j'en ai écrit un en turc, ma sœur l'a traduit en français (*Ankara Mahpusu*, fr. *Le Prisonnier d'Ankara*), le second je l'ai écrit directement en français, elle l'a relu (*Les Ombres du Yali*). » (Derviř 2017: 248)

Comme on peut le comprendre à partir de ces propos de Derviř, elle a écrit l'ouvrage elle-même, puis l'a traduit en français et l'a publié. Cependant, lorsque les publications françaises *Les Ombres du Yali* sont examinées, dans l'édition de 1958, en bas de la couverture du livre, juste sous le titre « roman traduit du Turc », sur la face supérieure de la couverture, seul "Suat Derwish" est écrit, et il n'est pas précisé s'il s'agit de l'auteure ou de la traductrice. Cette situation donne l'impression que le livre est définitivement un livre de traduction pour le public cible qui lit le livre, mais comme il n'y a pas d'explication ou de note de bas de page dans le livre sur le traducteur, nous sommes tentés de croire que les informations du traducteur n'ont pas été fournies dans le livre. Il ressort du nom de l'auteur que de toute évidence il n'est pas français, mais a-t-il traduit le livre ou était-ce un traducteur ? Comme indiqué ci-dessus, ces informations n'ont été fournies par l'auteure elle-même que dans des sources turques, aucune information n'a été fournie par l'éditeur publiée en français. Lors de l'examen de la deuxième édition du même ouvrage en 2012, la partie concernant la traduction du roman du turc a été supprimée, mais tandis que les informations sur Suat Derviř sont données sur les pages intérieures, la phrase « Son œuvre, parfois directement écrite en français, a largement contribué à faire entendre la voix des femmes en Turquie » est ajoutée. Cependant, il n'y a toujours aucune preuve sur la langue dans laquelle le livre en question a été écrit pour la première fois ou sur le fait de savoir s'il s'agissait d'une œuvre autotraduite. L'œuvre est également vendue dans la catégorie des littératures étrangères

sur le site de vente. Dans cette étude, il s'agit d'examiner l'œuvre de Suat Derviş intitulée *Çılgın Gibi*, traduite en français sous le titre *Les Ombres du Yali*, tant sur le plan de la structure que du contenu.

### 3.1. Étude de cas : *Les Ombres du Yali*

Dans cette étude, l'œuvre de Suat Derviş nommée *Çılgın Gibi* publiée en 1945 et sa propre traduction des *Ombres du Yali* (*Yalının Gölgeleeri*) en France en 1958 ont été analysées dans le contexte de l'autotraduction. Lors de l'examen de l'œuvre intitulée *Çılgın Gibi*, celle-ci a d'abord été considérée du point de vue de sa structure et de son contenu. Les propriétés matricielles de l'œuvre sont analysées dans la section structure. En termes de contenu, toutes les modifications apportées sont expliquées avec des exemples donnés sous les sous-titres ajouts, retraits et fiction.

*Çılgın Gibi* est un roman d'amour traitant des événements sociaux de son époque. L'intrigue de *Çılgın Gibi*, est centrée sur le personnage de Celile, une belle jeune femme introvertie et taciturne. Mariée à Ahmet, celle-ci tombera plus tard amoureuse de Muhsin. Celile, en devenant la maîtresse de Muhsin agira de manière imprudente de ce qui lui vaudra la perte de sa place et de sa dignité au sein de la société et se retrouvera par conséquent isolée de son milieu social. Cette femme passive, qui a toujours vécu sous les auspices d'un homme, n'arrivera cependant pas à quitter son amant malgré le fait que celui-ci la blesse et la méprise.

Sur le plan structurel, les propriétés de la matrice du roman en question ont été examinées et on notera que le thème principal du roman n'a pas changé, mais des personnages ont été ajoutés et supprimés, les parties ont été remplacées, la fiction a été traitée sous des angles complètement différents et reconstruite en veillant à mettre en évidence l'élément de curiosité dans la version française. En outre, on soulignera que la version française de l'ouvrage a été raccourcie, que les longs discours en version turque ont été abrégés, que la redondance a été évitée et que des informations supplémentaires ont été incluses. On remarque également que la version turque de l'ouvrage se composait de 19 chapitres au total, tandis que la version française n'en comprenait que 17, de même tandis que la première édition de la version turque examinée dans cette étude comptait 255 pages, celle de la première édition de la version française n'en comprend que 156.

Lorsqu'on procède à une analyse en termes de contenu, certains des exemples sont les suivants :

#### Ajouts

1. TC (texte cible): "On avait seulement trouvé le corps d'une vieille de soixante-dix ans morts de froid, dans les ruines d'un ancien medressé, transformé en taudis." (Derwish 1958: 12)

Medressé : école de théologie musulmane.

2. TC: "Elle était élevée par sa grand-mère, une saraylı (1)..." ( Derwish 1958: 41)

(1) Esclave du palais impérial.

3. TC: "Elle avait cinq ans à la mort de sa mère. C'est alors qu'elle était venue habiter, avec Nazikter Kalfa (2) dans le yali de sa grand-mère." (Derwish 1958: 49)

Kalfa : titre donné à une esclave lorsqu'elle devient âgée et qu'elle dirige les autres esclaves.

4. TS (texte source): "Celile'yi mütareke senelerinde tekrardan açılmış olan Dam dösiyon'a leylî olarak kaydettiren yine Mardiroşyan efendi olmuştu." (Derviş 1945: 41)

TC: « Il fallut bien parler d'école lorsqu'elle eut sept ans. Nazikter Kalfa lui avait appris par cœur les versets du Coran. Elle lui avait montré les lettres afin qu'elle sache lire. Mais cela ne suffisait plus. Mardiroşyan effendi conseilla les Dames de Sion, ces religieuses françaises qui avaient élevé la mère de Celile." (Derwish 1958: 90-91).

L'auteure donne les significations des mots tels que medressé, saraylı, kalfa, etc. dans les notes de bas de page qu'elle suppose que le public cible ne connaît pas.

### **Omissions**

Dans le texte source de ce roman d'amour, il apparaît qu'il avait été accordé plus de place aux sentiments et pensées de Celile, que l'amour de Celile et de Muhsin était presque déifié, mais que cette question n'était pas mentionnée dans le texte cible, et que le lien et la force de l'amour de Celile et de Muhsin n'avaient pas été évoqués. On y découvre que Derviş, qui produit des œuvres réalistes socialistes, simplifie son langage dans la culture cible, n'utilise pas circonvolutions et raconte les événements dans un langage plus simple. Dans certains de ces chapitres, qui ne sont pas inclus dans le texte cible, sont décrits l'amour de Muhsin pour la Celile et ses efforts pour la conquérir. Dans le texte cible, on l'évoque plus brièvement dans les autres chapitres où l'on observe que le côté égoïste et arrogant de Muhsin est mis en évidence plutôt que l'aspect de l'amour, qu'une personne amoureuse peut s'abandonner complètement à l'amour sans penser à l'avenir à l'instar de Celile, mais que Muhsin ne manifeste pas le même sacrifice.

### **Fiction**

L'œuvre source commence avec le personnage de Muhsin, dont la protagoniste Celile tombera plus tard amoureuse, dansant sur la terrasse d'un casino. Celile, mariée à Ahmet, s'est désormais éprise de Muhsin et ne sait plus quoi faire. Pour comprendre le mode de vie de Celile et les décisions qu'elle a prises, on remonte à son enfance, et le roman se termine dans le présent, avec des retours en arrière occasionnels. À la fin de cette œuvre, bien que Celile ait découvert le vrai visage de Muhsin, elle est contrainte d'interrompre sa grossesse, et comme elle ignore ce qu'elle ferait si elle venait à se retrouver seule et qu'en sus de cela elle est complètement dépourvue d'expérience de la vie, il ne lui reste d'autre choix que de continuer à vivre sa vie de maîtresse avec son amant.

Dans l'œuvre cible, en mettant complètement en avant l'élément de curiosité, l'histoire commence par les inquiétudes d'Ahmet car sa femme Celile n'est pas encore rentrée à la maison, le processus qui va de la naissance à son âge est à nouveau évoqué afin de comprendre les décisions prises par Celile, et le roman se termine dans le temps présent avec des retours en arrière occasionnels. À la fin de cette œuvre, Celile découvre le vrai visage de Muhsin, rassemble tout son courage pour ne pas interrompre sa grossesse, envisageant la possibilité de travailler même seule, et avec la simple tenue qu'elle porte sur elle, quitte l'hôtel et Muhsin, où jadis ils se rencontraient secrètement, pour se reposer et retourner à ses vieux jours. Une vie nouvelle et inconnue attend maintenant Celile.

Lorsque les deux œuvres sont examinées en détail, on voit que les fictions ont complètement changé. Ce qui rend cette situation naturelle, c'est que le traducteur est en même temps l'auteur. Si une œuvre écrite doit être traduite dans des conditions normales, de nombreuses procédures doivent être

effectuées avant et après cette action. Tout d'abord, le fait que l'œuvre soit choisie par l'éditeur ou le traducteur, les processus d'autorisation et les droits d'auteur de l'œuvre sélectionnée, le commencement de la traduction par le traducteur et, bien sûr, les accords sur le temps et le prix peuvent tous être considérés comme les étapes en amont du processus, et comme Suat Derviş est également l'auteur de l'ouvrage qu'il a traduit, nombre de ces procédures ne l'affectent pas. Par la suite, une fois que le traducteur a traduit l'œuvre, le processus d'édition et d'évaluation par l'éditeur commence et la traduction du traducteur est vérifiée lors de cette évaluation. Il n'est pas jugé approprié pour le traducteur d'apporter des modifications au texte source, si l'éditeur n'en a pas spécifiquement fait la demande. Lorsque les romans étaient introduits dans le pays à travers la traduction pendant la période de Tanzimat, le traducteur avait le loisir d'ajouter et de supprimer à certaines fins tout en traduisant une œuvre quelconque. Aujourd'hui, les traductions sont beaucoup plus contrôlées et conformes à l'original. Cependant, lorsque le traducteur est l'auteur lui-même, il peut reconstituer complètement son travail, raccourcir ou supprimer les parties qu'il souhaite et y faire des ajouts. En réalité, on peut constater que Suat Derviş a transféré son travail à la culture cible de manière conforme à une bonne réception culturelle et a opéré des changements dans la fiction de l'œuvre avec ses dispositions culturelles fournies par la connaissance des deux cultures.

## Conclusion

Suat Derviş est une auteure qui a rédigé de nombreuses œuvres en Turquie, qu'elle a vécu en Allemagne pendant un certain temps et y a fait traduire des œuvres, puis lors de son passage en France qu'elle y a traduit son œuvre. L'auteure réside en France au moment de la traduction de cet ouvrage. Nous savons qu'en matière d'autotraduction, l'auteure souhaite être reconnue à l'étranger voire même obtenir le prix Nobel, tout en étant un écrivain connu dans son propre pays.

L'analyse des divers éléments de la matrice de l'ouvrage ont mis en évidence que la différence de couverture et de dessin et le nombre de pages entre la version turque acceptée comme texte source et les versions françaises acceptées comme texte cible étaient réduites. La première édition de l'ouvrage en turc comptait 255 pages dans la librairie Semih Lütfi en 1945, et la première en français, 156 pages chez Les Éditeurs Français Réunis.

L'analyse de l'œuvre dans le contexte de l'autotraduction met en évidence la parfaite maîtrise que l'auteure avait dans les deux langues et cultures, tout en traduisant son travail, elle a essayé de refléter et d'introduire sa propre culture d'une part, et d'autre part, des expressions montrant qu'elle connaissait bien la culture cible. On notera que la plus grande différence par rapport à la traduction d'un éventuel traducteur est que, avec les ajouts et suppressions à grande échelle, les parties transférées dans la langue cible étaient modifiées par adaptation. De la même manière, on pense que la fin différente du roman selon qu'il s'agisse des textes turc et français est due au recours par l'auteur au privilège d'autotraduction. En outre, des éléments qui peuvent être considérés comme une réécriture ont été identifiés dans le travail de l'auteur. En particulier dans l'œuvre source, on découvre que l'amour du protagoniste Celile et de son amant Muhsin a été décrit en détail, mais l'auteur ne les a pas transférés à la culture cible, les personnages qui n'étaient pas dans l'œuvre source ont été créés dans l'œuvre cible, et certaines des caractéristiques des personnages ont été données en détail et d'autres floutées. De toute évidence, l'auteur-traducteur a pris les décisions en question en tenant compte de la différence entre les deux cultures, et les changements apportés à cet effet peuvent amener son œuvre à être évaluée comme une œuvre réécrite dans la culture cible.

Compte tenu de tous les examens effectués, il est possible d'affirmer que cette œuvre autotraduite est à la fois une traduction et une œuvre réécrite. Lorsque l'œuvre est examinée une nouvelle fois à la lumière de l'autotraduction qu'Oustinoff a divisé en trois catégories : autotraduction naturelle, autotraduction éloignée du centre de l'œuvre et autotraduction réécrite, il en ressort que ce travail pouvait être évalué dans les catégories d'autotraduction naturelle et d'autotraduction réécrite. L'œuvre *Les Ombres du Yali* peut être considérée comme une autotraduction naturelle car l'autotraducteur est bilingue et a produit une œuvre « adoptable » dans la culture cible, la réimpression de l'œuvre en 2012 étant une preuve supplémentaire de l'adoption et de l'accueil de l'œuvre. L'œuvre en question peut également être considérée comme une autotraduction réécrite car l'auteur a évalué toutes les possibilités qu'il souhaitait changer. Il a fait des réductions, des retraits, et même si le sujet principal de l'œuvre se maintenait et s'achevait dans une certaine ligne directrice, il a manifesté suffisamment de courage de modifier librement le dénouement dans le texte cible de l'œuvre.

Le fait que cette œuvre qui a été prise en main par Derviř pour être traduite était en fait l'une des œuvres les plus préférées, la possibilité que la maison d'édition pour qui elle a fait publier son œuvre une fois traduite ne soit pas au courant de tous les romans publiés en Turquie, le fait que le droit de choisir l'œuvre à traduire ait été accordé à Derviř est un indicateur des critères selon lesquels l'œuvre source a été sélectionnée. Dit autrement, les autotraducteurs sont, d'une certaine manière, libres d'autotraduire les œuvres qu'ils souhaitent. Derviř visait à être largement lu dans la littérature mondiale en traduisant ses propres œuvres par autotraduction, et quand celles-ci étaient traduites dans d'autres langues, des œuvres françaises ont été utilisées comme texte source.

Il semble encore qu'il relève de la décision des éditeurs ou des traducteurs de sélectionner la langue du texte source. Cependant, cette étude révèle que le niveau de prédominance de la langue est important au stade de la décision. En outre, on peut constater qu'une œuvre autotraduite offre une reconnaissance mondiale à l'auteur-autotraducteur et a en même temps la possibilité de s'adresser à des d'autres groupes de lecteurs, s'affranchissant de toutes les maisons d'édition, traducteurs, droits d'auteur et problèmes similaires.

### Reference

- Adivar, H. E. (2011). *Türk'ün Ateşle İmtihanı* (6. Basım). İstanbul: Can.
- Aksoy, B. (2001). *Çeviride çevirmen seçimleri ışığında çeviri eleştirisi*. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 18(2), 1-16.
- Balliu, C. (2001). *Les traducteurs: Ces médecins légistes du texte*. Meta: Journal Des Traducteurs/Meta: Translators' Journal, 46(1), 92-102.
- Bassnett, S. (2013). *The self-translator as rewriter*. Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture, 13-25. ed. Anthony Cordingley. London: Bloomsbury Academic.
- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* (Vol. 252). Editions Gallimard. Paris
- Derviř, S. (1945). *Çılgın Gibi*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Derwish, S. (1958). *Les Ombres du Yali*. Paris: Éditeurs Français Réunis.
- Derviř, S. (2017). *Anılar, Paramparça*. (Hazırlayan: Serdar Soydan). İstanbul: İthaki.
- Domino, M. (1987). La réécriture du texte littéraire Mythe et Réécriture. Semen. Revue de Sémiolinguistique Des Textes et Discours, 3.
- Ece, A. (2010). *Edebiyat çevirisinin ve çevirmenin izinde*. İstanbul: Sel.

- Fitch, B. T. (1988). *Beckett and Babel: An Investigation into The status of the Bilingual Work*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Grutman, R. (2016). *L'Autotraduction littéraire-Perspectives théoriques*. Paris: Classiques Garnier.
- Grutman, R., & Van Bolderen, T. (2009). *Self-translation*. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2, 257–260.
- Hokenson, J. (2013). *History and the self-translator*. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, 39–60.
- Hokenson, J. W., & Munson, M. (2007). *The bilingual text: History and theory of literary self-translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Lagarde, C. (2015). *De l'individu au global: Les enjeux psycho-sociolinguistiques de l'autotraduction littéraire*. *Glottopol, Op. Cit*, 31–46.
- López-Gay, P. L. (2007). *Sur l'autotraduction et son rôle dans l'éternel débat de la traduction*. *Dossier: l'autotraduction*, 131.
- Lusetti, C. (2017). *Hétérolinguisme et autotraduction dans le maghreb contemporain: Le cas de Jalila Baccar et Slimane Benaïssa*. Italy.
- Montini, C. (2015). *S'autotraduire en traduisant les mots: La vie entre deux langues de polores prato*. France.
- Mravlja, K. (2015). "Milan Kundera: Entre l'original et la Traduction", Thèse de Doctorat non publiée, Ljubljana, 2015.
- Oktapoda, E. (2017). *Frontierland ou comment traverser les frontières: Vassilis Alexakis, identité européenne et altérité nationale*. *Carnets. Revue Électronique d'études Françaises de l'APEF*, Deuxième série-11.
- Oustinoff, M. (1997). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov* [PhD Thesis]. Paris 3.
- Popovič, A. (1975). *Dictionary for the analysis of literary translation*. Department of Comparative Literature, University of Alberta.
- Puccini, P. (2015). *L'autotraduction comme malheureuse nécessité: Le cas de La Maculée/Stain de Madeleine Blais-Dahlem*. *Inter Francophonies*, 6, 51–70.
- Pultar, G. (1997). *The Mad Nomad: Interview with Talât Sait Halman*. *Journal of American Studies of Turkey*, 5, 43–58.
- Santoyo, J. C. (2006). *Blank spaces in the history of translation*. *Charting the Future of Translation History*, 11–43.
- Santoyo, J. C. (2013). *On mirrors, dynamics and self-translations*. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, 27–38.
- Sperti, V. (2017). *L'autotraduction littéraire: Enjeux et problématiques*. *Revue Italienne d'études Françaises. Littérature, Langue, Culture*, 7.
- Whyte, C. (2002). *Against self-translation*. *Translation and Literature*, 11(1), 64–71.