

## **L'Autotraduction de Mika Feldman Etchebehere ou l'écriture à deux plumes pour un pacte cosmopolite**

CYNTHIA GABBAY

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS, REMELICE-LE STUDIUM LOIRE VALLEY  
INSTITUTE FOR ADVANCED STUDIES; CENTRE MARC BLOCH BERLIN<sup>1</sup>  
*cynthia.gabbay@etu.univ-orleans.fr*

« Cette révolution est née comme ça ; elle est née dans les chansons, elle  
est née dans la joie »  
(Micaela Feldman)

1. La question philologique autour du texte autofictionnel « couplé » de Micaela Feldman – *Ma guerre d'Espagne à moi/Mi guerra de España* (1976) – conduit à une question culturelle qui se révèle être, finalement, un *simulacre de l'acte de la traduction* (une imposture double). Ce texte, présenté au public français comme une œuvre originelle, et au public hispanique comme un travail d'autotraduction, n'est en fait ni l'un ni l'autre, mais, en inversant les termes, il est cependant, les deux à la fois.
2. Le présent article se propose d'offrir une étude sélective de « l'autotraduction » signée du pseudonyme « Mika Etchebéhère », qui, en perspective, acquiert une dimension hétéronymique. Le but principal sera de mener une étude philologique comparative – inédite jusqu'à présent<sup>2</sup> – des deux versions qui rapportent un fragment autofictionnel de l'expérience vécue par la capitaine d'une milice du Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (POUM) sur le front de Madrid pendant les premiers mois de la guerre civile espagnole.

1 Cette recherche a été financée par la Fondation Alexander von Humboldt. L'auteure a aussi participé au projet « El impacto de la Guerra Civil Española en la vida intelectual de Hispanoamérica » (PGC2018-098590-B-I00), dirigé par le Prof. Niall Binns de l'Université Complutense de Madrid et financé par le Ministère espagnol de la Science, de l'Innovation et des Universités.

2 L'auteure de cet article écrit à présent son Habilitation (HDR), centrée sur une biographie intellectuelle de Micaela Feldman dans laquelle une étude détaillée de son autotraduction occupera un espace central.

Au niveau critique, ce travail s'inscrit dans le cadre de la traductologie ; en outre, il utilisera des notions structuralistes pour atteindre finalement une perspective sémiotique poststructuraliste et culturelle concernant les concepts de filiation et d'auctorialité du texte.

3. La problématique à laquelle tâche de répondre cet article se résume de la façon suivante : Quelles conclusions fournissent la combinaison d'une étude philologique comparée de « textes jumeaux » (Walsh Hokenson et Munson, 2007), d'un examen paratextuel (Genette, 1987) et de quelques principes d'étude génétique (Grésillon, 1994) appliqués au corpus de Feldman ? Tout d'abord, je présenterai une courte biographie intellectuelle de l'écrivaine. Je définirai la relation entre l'étude paratextuelle et l'étude génétique dans ce cas particulier. Je présenterai ensuite la méthodologie appliquée, résultat d'une lecture phénoménologique de ce corpus. L'étude philologique comparée révélera quelques stratégies de traduction, effacement et détachement des « deux » versions. La notion d'*hétéroglossie* conçue par Mikhaïl Bakhtine (1978 ; 83-233) sera reprise et proposée dans le but de discerner différents niveaux de signification des textes français et espagnol. Dans le texte espagnol, cette notion permettra de différencier deux usages culturels distinctifs. Finalement, la notion de « langue interdite », pensée par Jacques Derrida (1996), permettra de comprendre la *poétique du silence* se détachant du corpus littéraire de Feldman, et posera la question de son *cosmopolitisme*.

## **1. Biographie de l'écrivaine**

---

4. Micaela Feldman naquit en 1902, dans la colonie juive de Moisesville, en Argentine – la première colonie agricole fondée par des immigrants et réfugiés russes (Maitron, 1993). Elle commença à militer dans les cercles politiques anarcho-féministes de la ville de Rosario pendant sa première adolescence. En 1920, elle s'installa à Buenos Aires et entreprit des études de Médecine, spécialité Odontologie, qui lui furent utiles pendant la guerre (Gabbay, 2020c). Elle participa à la Réforme Universitaire de 1918 qui eut un grand impact partout en Amérique latine, et elle cofonda le groupe libertaire Insurrexit (Tarcus, 1997), au cœur duquel elle publia ses premiers textes d'agitation et propagande. En 1925, elle fut expulsée du Parti Communiste et participa à la fondation du Parti Communiste Ouvrier. Vers la

fin des années 20, elle partit en Patagonie avec Hipólito Etchebehere pour mener une enquête sur le massacre d'ouvriers (Maggiori, 2012 ; 167-182 et 197-217) opéré par le gouvernement d'Yrigoyen en 1920-21, épisode historiquement connu comme « la Patagonie tragique » (Bayer, 2015). En 1930, elle démarra sa traversée de l'Europe, continent où elle participa aux événements historiques les plus décisifs de la décennie. À Berlin, elle s'engagea avec Hipólito dans la mobilisation des masses communistes et, ensemble, ils témoignèrent de la prise de l'espace public et politique par les formations nazies en 1932-33 (Rústico, 1981 [1933]). En France, Feldman accompagna la constitution du Front Populaire et fit partie du groupe communiste dissident *Que faire ?*, pour lequel elle administra et distribua son journal (Editions *Que faire ?*, 1936). À Madrid, toujours avec son compagnon Hipólito Etchebehere, elle rejoignit les milices du POUM le 18 juillet 1936, jour où éclata la guerre civile (Tarcus, 2000 et 2007).

5. Au bout d'un mois de combat, Hipólito mourut sur le front d'Atienza. Bientôt, Feldman se retrouva à la tête de la milice et reçut le titre de capitaine. Une fois le POUM dissous par la république espagnole sous contrôle soviétique, Feldman fut poursuivie, emprisonnée et inculpée de « trotskisme et anti-républicanisme » ; une fois libérée, elle trouva refuge auprès de la 14<sup>e</sup> Division dirigée par l'anarchiste Cipriano Mera. En 1938, elle rejoignit le groupe anarcho-féministe *Mujeres Libres*. En octobre 1939, elle réussit à échapper à Franco en se rendant à Paris, et en décembre elle s'enfuit aussi de l'éventuelle invasion nazie. Elle vécut à nouveau à Buenos Aires jusqu'en 1946, où elle collabora avec les revues *Argentina Libre* et *Sur*. Elle fut aussi employée comme journaliste et responsable des secteurs de radio-phonie et publications au Service Français des Informations à Montevideo, en Uruguay. Installée à Paris jusqu'à la fin de ses jours (1992), elle continua son engagement dans la traduction et le militantisme semi-clandestin, en écrivant jusqu'en 1976 sous plusieurs pseudonymes. Fin 1975, elle publia son autofiction *Ma guerre d'Espagne à moi*<sup>3</sup>.

3 Son texte autofictionnel fut d'abord publié en français (1975) puis en espagnol (1976). Ici, j'utiliserai la version de son texte français publié en 2016 et son texte en espagnol de 2014. Il existe, en effet, plusieurs publications tardives de son œuvre, ainsi que des traductions allemandes (1980 et 1991), italiennes (1977 et 2016) et catalanes (1984 et 1987).

## 2. Présentation du corpus, étude génétique et intratextuelle

---

6. Micaela Feldman est le nom de naissance de l'auteure mais aussi la dénomination qui sert dans ma recherche à englober, sous la même autorité scripturale, tous les pseudonymes utilisés par l'écrivaine au moment de publier ces divers textes. En effet, son corpus littéraire est composé de plusieurs types de textes : agitprop, essais historiques, traductions de romans et essais, récits, articles de presse, eaux-fortes littéraires (*aguafuertes*), mémoires bilingues autofictionnelles et publications co-participatives diverses. Il existe, de plus, une petite portion de textes inédits, ainsi que des cahiers personnels. Ici, je ferai référence uniquement aux mémoires bilingues et aux questions d'autotraduction, ainsi qu'à ses épitextes qui composent un *dossier génétique* ; ce *dossier* – on le verra – redimensionne les définitions élaborées par Almuth Grésillon au sujet de la nature des *avant-textes* (Grésillon, 1994).

7. Si les premiers textes publiés de Feldman furent des agitprop composées en espagnol, la recherche permet d'affirmer que pendant son enfance à Moisesville, elle apprit diverses langues dans des écoles primaires de l'Alliance Israélite Universelle. Feldman avait probablement un niveau moyen de lecture en hébreu et en français et elle avait pour langue maternelle le yidich<sup>4</sup> – comme tous les habitants de la colonie au début du 20<sup>e</sup> siècle. Il est aussi probable qu'elle ait eu une bonne compréhension du russe<sup>5</sup>. Cependant, l'espagnol restait, certainement, la langue qu'elle maîtrisait le mieux, à l'oral comme à l'écrit, surtout après son entrée à l'École Nationale de Rosario. Le milieu dans lequel elle fut élevée ajoutait donc à la condition polyglotte des juifs européens celle de la réalité linguistique argentine qui enrichit le multilinguisme de Micaela Feldman avec l'ajout de l'espagnol local et le contact avec les langues d'autres colons, particulièrement celle des Italiens, l'espagnol du *gaucho* et, moins couramment, les langues autochtones. En Europe, pendant les années 30, à en juger par ses cahiers personnels, elle approfondit son apprentissage de l'allemand et du français qu'elle finit par maîtriser au point de réaliser des traductions de textes en

4 Empruntée de l'anglais, l'orthographe *yiddish* souvent utilisée est pourtant rejetée par les linguistes français qui promeuvent plutôt l'usage de la forme phonétique *yidich*, plus adéquate à l'écriture et la prononciation françaises. Voir Nahon (2017).

5 Ces conclusions répondent aux constatations faites après la consultation des fonds de Moisesville aux archives de l'Alliance Israélite Universelle à Paris. Voir aussi Szurmuk (2019).

espagnol pour la maison d'édition Imán. En français, en particulier, l'écriture devint un exercice habituel (Gabbay, 2020a) ; cependant, dans une lettre datée du 14 octobre 1940, l'auteure déclare à Alfred Rosmer que « mon français est par trop désastreux, je n'ose pas te le soumettre dans un article ». En 1975, Feldman – toujours avec un fort accent argentin – maîtrisait le français, avec un niveau proche de celui de sa langue maternelle.

8. Cette courte exposition de la première biographie intellectuelle de Feldman permet de comprendre la condition polyglotte de l'auteure ; celle-ci évolua, me semble-t-il, lors de l'expérience en Allemagne, en France et en Espagne, vers une *option polyglotte* (Gabbay, 2020a). *L'option polyglotte* poursuivie par Feldman résulta d'une volonté personnelle liée au désir de faire partie d'une *communauté imaginée*, mais à contre-courant de l'exemple apporté par Benedict Anderson (1983), car *imaginée* précisément non pas par la somme d'individus qui présupposent leur appartenance à une nation commune, mais par ceux qui partageaient un *imaginaire cosmopolite*. En effet, le mouvement internationaliste en plein essor avec la guerre civile espagnole contribua à développer cet *imaginaire cosmopolite* qui a produit un corpus littéraire très vaste, auquel les mémoires bilingues de Feldman s'ajoutèrent pour donner une perspective contre-culturelle (Gabbay, 2020a ; Gabbay, 2022a). Finalement, ce corpus cosmopolite aurait contribué, entre autres éléments, à la formation d'une littérature-monde (la *world literature*).
9. Entre 1938 et 1976, Micaela Feldman écrivit plusieurs textes sur la guerre en Espagne. Une étude génétique qui inclut la recherche de textes inédits ou publiés mais oubliés, et qui, en partie, recoupe l'étude intratextuelle, me permet de vérifier les relations entre ces textes qui, dans l'ensemble, composent un univers hypertextuel. Le corpus reconstruit n'établit point de hiérarchies dans sa structure rhizomique, mais plutôt des relations horizontales et temporelles. Ces relations proposent, selon une perspective heuristique, des jeux de rôles intertextuels où chaque texte sera reconnu comme hypertexte, hypotexte (Genette, 1982), épitexte (Genette, 1987) ou *utotexte* (Gabbay, 2015).
10. Almuth Grésillon affirme que « la critique génétique a progressivement défini son objet propre [comme] les manuscrits de travail des écrivains en tant que support matériel, espace d'inscription et lieu de mémoire des œuvres *in statu nascendi* » ; je considère dans cette étude que certains

paratextes (épitextes), publiés et non manuscrits, de *Mi guerra de España* doivent être génétiquement analysés. Si on s'intéresse surtout à la méthodologie d'Almuth Grésillon, l'étude génétique se justifie, car ces paratextes sont *témoins* de la genèse de l'œuvre bilingue et établissent la préhistoire de sa poétique ; en ce sens, ils jouent le rôle de manuscrits de l'autofiction bilingue, même s'ils furent auparavant publiés comme des textes indépendants. En réalité, la plupart des manuscrits se sont perdus – ou auraient pu être brûlés selon des déclarations de l'auteure – et parfois ne perdurent que des copies dactylographiées. Une comparaison entre épitextes et mémoires bilingues permet de voir les *ajouts*, les *déplacements*, les *permutations* et les *suppressions* (Grésillon, 1994) mis en place au moment de la préparation des mémoires et sa subséquente « autotraduction ».

11. En fait, dans le circuit hypertextuel qui se construit matériellement à partir d'un premier manuscrit, je reconnais la qualité de l'épitexte comme manuscrit dans la mesure où, au-delà de son espace hypertextuel, il désigne aussi la possibilité de concevoir éventuellement un *utotexte* ou *texte futur*<sup>6</sup>. L'hypertexte, parce qu'il n'est jamais fermé en soi<sup>7</sup>, prédispose à l'écriture de textes futurs, des *utotextes*, qui vaudront comme prolongation dans son univers inter et intratextuel. Publiées en 1976 et à l'heure de penser sa production dans son contexte culturel, les mémoires bilingues de Feldman sont donc un hypertexte, référent d'épitextes. En revanche, pensée depuis la perspective génétique, cette oeuvre doit être considérée comme *utotexte*. Ceci permettra de centrer l'attention critique sur la nature de sa composition, sa genèse et biographie, pour ainsi enrichir la compréhension de sa poétique structurelle et la valeur qu'elle ajoute à l'univers sémiotique avec lequel elle se met en rapport.

12. Dans le cas des deux premiers textes publiés en 1938 dans *Mujeres libres* (« Altavoz de la 14<sup>a</sup> División » et « Claroscuro de trinchera... »),

6 Voici une définition de ce que je nomme *utotexte* : « Teniendo en cuenta que el encadenamiento intertextual continúa hasta el infinito, los utotextos serán aquellos que posteriormente harán del hipertexto un hipotexto. Considero que la escritura no está dada en el eje de un tiempo lineal, sino espiral. Esto implica que siempre habrá una escritura futura, un *utotexto*. En este sentido, Gilles Deleuze dirá en su introducción a *Mil Mesetas* : "Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir". El texto que cartografía un recorrido, también predispone el texto futuro, el *utotexto*, que le sucederá » (Gabbay, 2015 ; 56).

7 « El hipertexto, por lo tanto, sobrevive más allá de sí mismo en sus *utotextos*, se perpetúa en la *diferencia*. Esta continuación en *otros* textos insiste en el hecho de que el hipertexto es un proyecto en construcción, nunca acabado, del mismo modo, lo es el sujeto que lo reconstruye con cada relectura : el *hiperlector* » (idem ; 288-9).

signés par « Mika Etchebehere » (sans accents) et consacrés à la guerre civile espagnole, il n'existe aucune correspondance intratextuelle avec *Mi guerra de España*. Cependant, en ce qui concerne le genre littéraire, les textes de 1938 gardent une parenté autofictionnelle avec les mémoires bilingues. Tandis que cette parenté est révélatrice de la construction poétique de la voix et l'éthos des narratrices de Etchebehere/Etchebèhère, les récits de 1938 ne permettent pas de développer une étude génétique fondée sur des rapports intratextuels ni matériels (au niveau du manuscrit) par rapport à *Mi guerra de España*. En fait, ils ne furent pas inclus dans les mémoires bilingues parce que le cadre temporel de ces dernières correspond à l'expérience de la capitaine Mika à la tête de la milice du POUM (entre juillet 1936 et février 1937), tandis que les récits publiés dans *Mujeres libres* représentent des scènes d'une période postérieure (après la militarisation des milices et la persécution des communistes dissidents, c'est-à-dire après février 1937) où le personnage autofictionnel participait aux forces dirigées par Cipriano Mera. Les textes de 1938 furent donc écrits, très probablement, dans les tranchées. L'œuvre bilingue est, par contre, le résultat d'un complexe travail de mémoire. Le cadre temporel de l'histoire du personnage « Mika » a de fortes connotations politiques et favorise une interprétation du texte marquée par les valeurs de l'idéologie libertaire puisque le texte exprime la trahison subie par la révolution sous le contrôle du Parti Communiste ainsi que l'intervention soviétique dans la République.



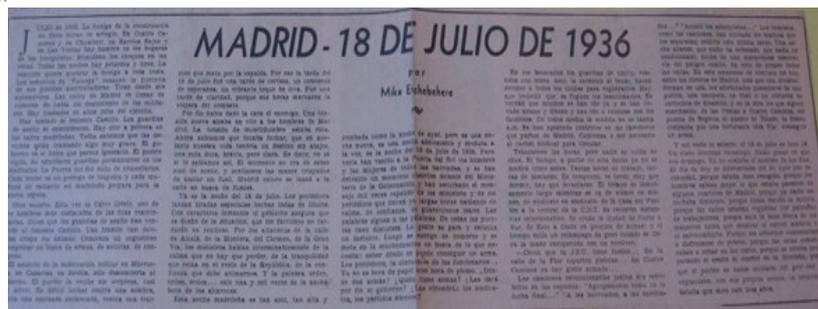
1. *Mujeres libres*, photographe inconnu (/Katti Horna), deuxième année, volume 10, 1937.

13. Deux autres paratextes en espagnol cependant sont directement liés à la genèse de *Ma guerre d'Espagne à moi* : un texte de 1942 « Madrid - 18 de julio de 1936 » publié dans le journal antifasciste *Argentina libre*, et un texte de 1944 « El guerrillero niño », publié dans le magazine littéraire *Sur*. Gérard Genette distingue deux grandes catégories de « paratextes » : les péri-textes, y compris dans l'hypertexte, et les épitextes, qui sont extérieurs à l'hypertexte :

Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitéxte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre... (1987 ; 316).

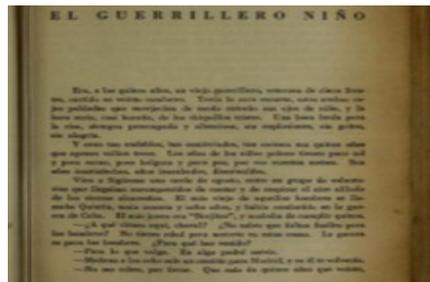
14. Ces deux textes furent en effet publiés en Argentine, plus de trente ans avant l'apparition des mémoires bilingues en France et en Espagne. « Madrid - 18 de julio de 1936 » correspond à 95% au texte qui ouvre *Mi guerra de España*, de 1976. Les petites différences relevées peuvent être attribuées en grande partie à une correction légère du texte, influencée par des questions culturelles qui établissent une distinction entre l'usage argentin et l'usage espagnol péninsulaire de la langue, la distance temporelle (années 40 vs années 70), ainsi que quelques détails informatifs ajoutés dans la version de 1976 au bénéfice des lecteurs espagnols qui ont une plus grande proximité avec les événements de la guerre.

2.



*Argentina libre*, n° 121, 16 juillet 1942. Fond Etchebehere, CeDInCI, Buenos Aires.

15. Il y a donc déjà en 1942 un élément annonciateur de l'importance que la question du public cible et la réception du texte acquerront plus tard, concernant la traduction du texte en français.
16. Le deuxième paratexte épitextuel, « El guerrillero niño » (Etchebehere, 1944 ; 45-54) parut en Argentine dans le magazine littéraire *Sur*, le plus important du pays et d'Amérique latine, édité par Victoria Ocampo, et dirigé par des écrivains de l'envergure de Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre et Adolfo Bioy Casares. Le groupe « Sur », superposé au groupe d'écrivains de l'avant-garde de « Florida » mais aussi associé au groupe d'écrivains de « Boedo », entretenait des liens importants avec les littératures francophone et anglophone. C'est à travers *Sur*, ses publications et pratiques de traduction, que les voies d'écritures cosmopolites se développent et définirent le chemin que la littérature à grand tirage aurait à suivre au cours du 20<sup>e</sup> siècle. Plus tard, Micaela Feldman deviendrait la correspondante de la revue à Paris. « El guerrillero niño », contrairement à « Madrid - 18 de julio de 1936 », construit une relation intratextuelle plus complexe avec *Mi guerra de España*. En gros, « El guerrillero niño » raconte la défaite de la milice le 13 février 1937 à « Cerro del Águila » ; cette séquence, à son tour, ferme les mémoires bilingues. Cependant, le récit se concentre sur le personnage d'un enfant *guerrillero* qui répond au nom de *Borjitas* et est mentionné entre guillemets : « Borjitas ». Selon ma lecture de *Ma guerre d'Espagne*, les guillemets constituent un signe d'imposture explicite.



3. « El guerrillero niño », *Sur* n° 121, novembre, 1944, Biblioteca Nacional de Buenos Aires.

17. En revanche, les mémoires bilingues effectuent une permutation et modifient le nom de ce personnage d'enfant de 15 ans en l'appellant *Clavelín* (sans guillemets) :

*Clavelín*, así nombrado por ser el benjamín de una dinastía de Clavel, todos militantes del POUM, llegó a Sigüenza una tarde de agosto con un grupo de voluntarios que venían ebrios de cantar y de respirar el aire afilado de la tierra alcarreña (Etchebèhere, 2014 ; 68).

18. Étant donné que les mémoires ou autofiction de Feldman de 1975, reprennent les noms historiques des personnages que l'auteure fréquenta pendant la guerre, on peut en conclure que l'imposture contenue dans les signes qui encadrent le nom de *Borjitas* marque une volonté, en 1944, de fictionnaliser ou de masquer la nature du témoignage.

19. En ce sens, dans le contexte d'une revue littéraire qui se déclare plutôt apolitique et qui exclut la présentation biographique de ses auteur(e)s, le récit est lu comme un récit littéraire fictionnel sans aucun rapport direct avec la réalité historique. Ainsi, contrairement à « Madrid - 18 de julio de 1936 » publié dans *Argentina libre*, journal politique et engagé, le récit « El guerrillero niño » n'est même pas inclus dans la section « Chronique » du volume numéro 121 de *Sur*. Il est donc très intéressant de découvrir comment le même texte suit des codes de lecture différenciés selon son contexte de publication<sup>8</sup>. En ce sens, « Madrid - 18 de julio de 1936 » est lu comme une chronique de presse dans un journal engagé dans un contexte de guerre en Europe et faisant état d'un discours éditorial antifasciste, tandis que lorsqu'il ouvre l'autofiction publiée en 1976, il est perçu d'entrée comme un texte littéraire.

20. « El guerrillero niño », en effet, présente des différences significatives par rapport à son *texte double*, inclus dans les mémoires bilingues. Tout d'abord, dans les mémoires, il apparaît fragmenté et intercalé dans divers épisodes de l'action, ainsi que légèrement corrigé. Dans l'autofiction (ou mémoires), il apparaît pour la première fois à la page 68 :

Tiene una carita triangular, anchas cejas muy negras que le envejecen de manera extraña los ojos, y la boca apretada, casi huraña de los niños tristes. Una boca reacia a la risa, ansiosa, sin gritos, sin alegría (Etchebèhere, 2014).

8 Dans ce sens, Jonathan Cullen explique la relation significative entre texte et espace : « If one takes a piece of banal journalistic prose and sets it down on a page as a lyric poem, surrounded by intimidating margins of silence, the words remain the same but their effects for readers are substantially altered » (1992 ; 188).

21. À partir de là, les mémoires dilatent l'histoire du personnage qui traverse le texte jusqu'à sa fermeture, plus de 400 pages plus tard. Dans ce sens, devrions-nous affirmer que les mémoires sont en fait une *augmentation* du récit de *Borjitas* ?
22. Concernant l'extension du récit commencé en 1944 et conclu en 1976, les textes sont radicalement différents. Cependant, la reprise du texte de *Sur* est quasi-intégralement respectée dans les mémoires. Dans ce livre, il apparaît surtout dans les pages 68 à 74 (« *Clavelín*, así nombrado por ser el benjamín de una dinastía de Clavel, todos militantes del POUM... »), reprend à la page 78-79 et parsème les mémoires bilingues jusqu'aux pages 421, 438, 477, et 479. Finalement, à la page 484, épitexte et mémoires se rencontrent pour clore avec les mêmes mots le récit autofictionnel. D'autres épisodes mettant en scène le personnage de Borjitas/Clavelín intègrent cependant les mémoires bilingues et donc étendent la caractérisation du personnage en question à travers des actions *ajoutées*. Impossible ainsi de calculer un pourcentage de coïncidences entre texte et épitexte. En revanche, il est possible d'établir avec certitude la première conclusion suivante : les mémoires bilingues de 1975/6 en tant qu'*utotexte* ne sont pas uniquement une *version* de leur *avant-texte*, mais en constituent une *réécriture* et un *commentaire*, prolongeant les récits de 1942 et de 1944. Ainsi, elles développent une voix et un *éthos* qui avaient déjà été inaugurés dans *Mujeres libres* en 1938. Les textes des années 40 sont les premiers résultats de ce que l'écrivaine annonça, depuis son *insilio* – son exil intérieur – en Argentine (Gabbay, 2022b) dans une lettre datée de décembre 1940 et adressée à Alfred et Marguerite Rosmer, comme des « fragments d'un journal de guerre » (Etchebehere, décembre 1940 ; 2)<sup>9</sup>.

9 « Je fais maintenant un effort sérieux pour me remettre à écrire ; c'est très dur mais je suis bien décidée à y parvenir. Autrement ma vie n'aurait aucun but. Je profiterais de ma place dans la revue où je travaillerais [*Argentina libre*] pour commencer à publier *mes fragments d'un journal de guerre*. Vous voyez que j'ai de si bonnes intentions que j'ai même choisi un titre... » (Etchebehere, décembre 1940 ; 2).

### 3. Pratiques de traduction de Feldman

---

23. Si sa première itinérance en Europe s'accompagna d'expériences cosmopolites et polyglottes qui lui permirent d'exercer le rôle spontané d'interprète pendant la guerre d'Espagne, Feldman ne devint progressivement traductrice professionnelle qu'en retournant en Argentine en 1940. Ses cahiers européens (de France, Allemagne et Espagne) témoignent du travail d'apprentissage linguistique qui occupait notamment son temps, directement lié à l'étude marxiste et à l'expérience antifasciste (Gabbay, 2020a).



4.

5.

*Logo extrait d'un en-tête d'une lettre de Mika, Bs. As., 1941. Cédias, Musée Social, Paris.*

24. Les traductions que Micaela Feldman entreprend entre 1941 et 1944 se font toutes dans le cadre du projet éditorial libertaire d'Imán, dont Diego Abad de Santillán était l'un des promoteurs : un militant anarchiste d'origine espagnole, deux fois exilé en Argentine, s'étant lui aussi fortement engagé dans la guerre civile. Ses traductions débutent pendant la période connue comme « l'âge d'or » éditorial argentin (de Diego, 2014 ; 97-133) qui se substitua à l'activité éditoriale espagnole interrompue par le franquisme. Ce phénomène éditorial était si significatif que les maisons d'édi-

tion libertaires argentines envoyaient leurs œuvres imprimées en Europe et au Mexique, en particulier aux exilés latino-américains et espagnols.

25. Les cinq livres que Feldman traduisit dans ce contexte se différencient de la littérature bourgeoise de l'époque. Les trois premiers (traduits en 1942, 1943 et 1944) sont des romans du début du 20<sup>ème</sup> siècle : *La mère et l'enfant* (1900) et *Bubu de Montparnasse* (1901) du français Charles Louis Philippe ainsi que *A Pál utcai fiúk Paul* (1906), roman de jeunesse très populaire de Ferenc Molnar<sup>10</sup>, traduit par Feldman à partir de sa version allemande (*Die Jungen von der Paulstraße*) sous le titre de *Los chicos de la calle Paul*. D'autre part, les deux œuvres psychanalytiques du disciple de Freud, Wilhelm Stekel, *El matrimonio moderno* (1931) et *La educación de los padres* (1934), furent également traduites de l'allemand en 1944 et 1941 respectivement, et rééditées plusieurs fois. Ces œuvres offrent une perspective féministe du mariage, ainsi que de la paternité et de la maternité<sup>11</sup>. De plus, selon les lettres de l'auteure, il est vraisemblable qu'elle ait traduit d'autres œuvres encore pour la maison d'édition Imán, pour laquelle elle accomplissait aussi d'autres tâches en plus de son travail de traduction. Pendant les années 40, Feldman traduisit en outre les articles d'Alfred Rosmer publiés en Argentine. En 1945, elle travailla dans le domaine de la presse pour le Service Français des Informations à Montevideo, en Uruguay, où elle développa sans doute ses capacités de traductrice, cette fois-ci, de l'espagnol vers le français.

#### 4. L'autotraduction

---

26. Lorsqu'il s'agit de rentrer dans le champ de cette discipline relativement nouvelle qu'est l'étude de l'autotraduction, Paola Puccini dit dans son « Avant-Propos pour une cartographie de l'autotraduction » (2015 ; I-XII) :

Au XX<sup>e</sup> siècle le phénomène connaît une éclosion étonnante. Cela s'explique par le fait que la pratique autotraductive s'insère dans des problématiques qui traversent le siècle et pour des événements historiques majeurs comme la décolonisation, la fuite des régimes totalitaires et les migrations. Dans la traversée des réalités linguistiques et culturelles différentes, s'active souvent une quête identitaire qui est à l'origine du parcours de l'autotraducteur (II).

10 Ferenc Molnar était le pseudonyme de Ferenc Neumann, écrivain juif hongrois, exilé pendant la Deuxième Guerre mondiale aux États-Unis.

11 Plus tard, les traductions de Feldman seront rééditées aussi par la maison d'édition Libera de Buenos Aires.

27. C'est le cas, en effet, de Micaela Feldman, qui écrit les mémoires de son exil volontaire à Paris en français et en espagnol, répondant aux échos d'un trauma et d'un deuil d'après-guerre (Gabbay, 2022b). Son exil peut être lu comme une mise en abyme de l'identité de l'auteure.

28. Au niveau conceptuel, je voudrais proposer une perspective horizontale de l'autotraduction et réfléchir à son sujet à partir du cadre théorique proposé par Itamar Even-Zohar (1990) qui comprend le système littéraire comme porosité, interconnecté à divers niveaux avec d'autres systèmes sémiotiques. Dans ce cas, l'autotraduction de Mika Feldman est composée de deux systèmes textuels semi-transparents ou « opaques » – selon la définition de Xosé Dasilva (2015 ; 171-182) faisant référence aux textes qui cachent l'existence d'intratextes antérieurs –, et de la série de systèmes invisibles que j'ai identifiés, dans mon analyse, comme des *épitextes*. La condition polisystémique se produit ici comme conséquence de l'histoire intellectuelle de l'écrivaine, qui, comme en témoigne son œuvre, subit une sorte de *conversion culturelle*. L'expression de cette *conversion* se fit à travers la publication dans des milieux polyglottes et cosmopolites.

29. La perspective horizontale s'oppose à la forme hiérarchique, laquelle suppose un texte « d'origine » et une « traduction », ou, en d'autres termes, « une version première » et « une version seconde » de l'autofiction. Elle évite de projeter sur l'autotraduction les mécanismes linéaires supposés de la traduction. Dans l'introduction de *The Bilingual Text : History and Theory of Literary Self-Translation*, Jan Walsh Hokenson et Marcella Munson s'interrogent :

Since the bilingual text exists in two language systems simultaneously, how do the monolingual categories of author and original apply? Self-translation, the specific ways in which bilinguals rewrite a text in the second language and adapt it to a different sign system laden with its own literary and philosophical traditions, escapes the categories of text theory, for the text is twinned [...] Are the two texts both original creations? Is either text complete? Is self-translation a separate genre? Can either version belong within a single language or literary tradition? (2007 ; 2).

30. J'adopte ici la notion de textes en liaison sororale, textes *jumeaux* mais pourtant non identiques – « the text is twinned » –, où la filiation est en effet horizontale et non verticale. Cependant, j'ajoute que dans l'autotraduction, nous ne sommes pas en présence de *deux* textes clairement démarqués, mais d'un texte multiple nourri par des relations intratextuelles à travers lesquelles deux cultures se rencontrent et fondent ensemble un nou-

veau territoire linguistique et sémiotique. On devra donc faire référence ici à un ensemble formé par le texte A et le texte B, identifiant un rhizome diglossique où les deux versions se contaminent l'une l'autre. Ce rhizome exige de problématiser la question de l'origine ou du noyau primal et demande l'inclusion d'une analyse qui interroge les *avant-textes* (selon la critique génétique) ou les *épitextes* (selon la critique de la paratextualité) dans le but de comprendre toutes les relations internes du corpus de guerre.

31. L'analyse de la relation entre le texte en français et le texte en espagnol ne permet pas uniquement d'établir des comparaisons entre différences et similitudes, mais elle vise aussi à comprendre comment ces deux textes font face au concept de *copie*, question déjà mise en doute dans le phénomène le plus fondamental de la traduction. L'alliance de ces deux textes favorise, au contraire, l'idée de *reproduction*, ou plutôt celle de réécriture/superposition de l'écriture/biffée ou égratignure/divergence de l'écriture. En ce sens, l'acte d'autotraduction est une affirmation de l'autorité ; autorité qui se présente comme multiforme – Feldman est non seulement auteure mais aussi traductrice – et cosmopolite. Elle habite divers espaces linguistiques et elle sert de médiatrice entre deux cultures, tout en produisant un métissage qui joue aussi au-delà des connotations violentes relatives à l'histoire du cosmopolitisme<sup>12</sup>.

## 5. Méthodologie appliquée

---

32. Les études linguistiques et culturelles sur l'autotraduction, reconnues comme sous-genre des études sur la traduction, manquent, en général et curieusement, de considérations quant aux méthodologies appliquées. Je considère cependant cet aspect d'une importance centrale. Étant donné que le travail vise à un processus herméneutique, les résultats risquent d'être très différents selon la méthodologie appliquée<sup>13</sup>. Dans mon travail, à partir des éléments sociologiques qui entourent le corpus et en tenant compte des champs génétiques et hypertextuels dans lesquels se produit l'autotraduction, j'ai mené une analyse textuelle, matérielle, comparative des deux textes. Face à face, A et B se différencient d'abord par leur extension – la

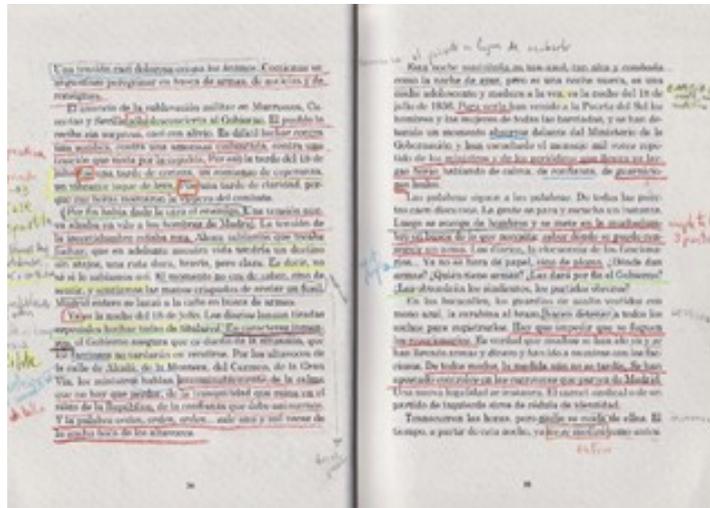
<sup>12</sup> Cependant, il faudrait aussi se poser la question de la violence qu'aurait produit ce cosmopolitisme, *a posteriori* des guerres et des exils.

<sup>13</sup> Mon étude se rapproche des méthodologies présentées dans le volume « Traduire » de la revue *Genesis* n° 38, 2014, voir <https://journals.openedition.org/genesis/992>.

version espagnole étant légèrement plus longue que la française – et par un ordonnancement distinct des chapitres. Mon travail envisage la comparaison des deux textes selon les catégories suivantes marquées sur chacun des textes à l'aide de différentes couleurs : a. différences de style, b. ajouts, c. différences linguistiques, d. différences syntaxiques, e. différences péritextuelles, f. intertextualité, g. incorrections syntaxiques et de style, h. déplacements, i. usage de mots étrangers, j. éléments éliminés, k. relations avec épitextes et manuscrits, et finalement, l. choix des temps verbaux.

33.

6.

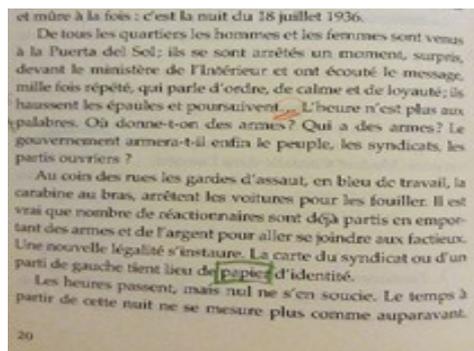


Exemple méthodologique sur la version espagnole

34. L'effet visuel produit par l'annotation sur les livres permet une visualisation intéressante des enjeux de la traduction. Cependant, une première conclusion saute aux yeux : les nombreuses différences textuelles, ainsi que les diverses interprétations qui peuvent être données à chacun des passages ne déforment pas l'éthos d'un texte à l'autre. Les versions se ressemblent fondamentalement parce qu'elles sont produites par la « même » voix.

35. Je me limiterai à faire ici une référence structurelle à ce sujet, uniquement concernant les catégories b et j qui soulignent une importante relation intratextuelle entre les versions, à savoir : juxtapositions, ajouts et éliminations permettent d'observer le dialogue intérieur qu'a dû mener l'auteur

autotraductrice pendant son travail. En règle générale, le texte espagnol est plus long parce qu'il comprend plusieurs *ajouts*, que je souligne dans le texte français comme *éliminations* – elles ne le sont pas nécessairement, mais pourraient signifier au contraire des creux ou ellipses (intentionnels), des manques (collatéraux), ou tout simplement une marque temporelle qui déterminerait l'antériorité du passage par rapport à son texte jumeau. Il y a de toute façon des cas inverses où le texte français fait preuve d'une *augmentation*. Il est pourtant significatif que le texte de Micaela Feldman soit *creusé, circoncis* : il porte la marque des coupes et incisions de la traductrice qui exerce son autorité d'écrivaine. En effet, chaque fois qu'un fragment de la version espagnole disparaît de la version française, le texte en français fournit la preuve de son amputation en ajoutant trois points de suspension : « ... » (voir image).



7. Une amputation dans la version française.

36. Cependant, cela n'arrive jamais dans la version française ; ici, les points de suspension répondent à des questions de style mais ne renvoient pas à des ellipses liées au texte espagnol. Cet élément, ajouté à la question épitextuelle, semble indiquer que le texte espagnol est antérieur à la version française.

37. Lors de l'analyse d'une autotraduction, il est également nécessaire de prêter attention aux aspects suivants :

1. **La question temporelle** : cette question interroge la perspective binaire qui marque une division concrète entre *Ma guerre d'Espagne à moi*

et *Mi guerra de España*. En effet, elle démontre l'existence des épitextes antérieurs dans *Mujeres Libres* (1938), *Argentina Libre* (1942) et *Sur* (1944) qui prouvent que le texte de Feldman n'est pas une autotraduction du français vers l'espagnol, mais que la composition en espagnol a une histoire beaucoup plus longue qui commence pendant la guerre civile et continue en Argentine presque quarante ans avant sa publication en France.

**2. La question du public cible :** elle exige de contextualiser historiquement la lecture du texte en français et en espagnol. Walsh Hokenson et Marcella Munson affirment dans leur épilogue :

When they translate their singular texts into other languages, [self-translators] make changes that seem almost always to arise from the need, the desire, or the delightful occasion to re-address the text to a new audience. The dimensions of this task are infinite, given the cultural complexities of the new literary field... (2007 ; 206).

38. En effet, mis à part la diversité des contextes culturels et linguistiques, le public français de 1975 est radicalement différent du public espagnol de 1976. La France, qui a récupéré depuis longtemps sa souveraineté après la Deuxième Guerre mondiale et a affronté les destructions et la crise que celle-ci a impliquées, est une France post mai 1968 – événement qui réinterrogea les cultures de gauche et provoqua un large débat idéologique et esthétique. Micaela Feldman participa à cette révolte<sup>14</sup> ainsi qu'aux débats postérieurs. Au début des années 70, elle apporta son soutien à la Ligue Communiste Révolutionnaire<sup>15</sup>, et fut témoin du Mouvement de Libération des Femmes<sup>16</sup>. C'est dans ce contexte que le désir de participer ouvertement aux débats culturels et politiques se déclencha : elle co-participa à un volume de dénonciation politique et de divulgation sur la dictature au Chili (Collectif, 1974), elle organisa des manifestations contre la dictature en Argentine et elle décida de publier son œuvre consacrée à la guerre d'Espagne. Feldman était donc fortement influencée par les événements socio-

14 Il existe un récit oral concernant la participation de Mika Feldman à la construction de barricades en mai 68, qui m'a été transmis par différents interlocuteurs de l'écrivaine. Je propose d'appeler ce récit « Mains noires, gants blancs pour la révolte urbaine de mai 68 » que je comprends structurellement comme une métaphore précise de la poétique décoloniale de l'auteure. Selon le récit, Feldman enseigne aux étudiants rebelles comment défaire les pavés en utilisant des gants pour ne pas salir leurs mains et être ainsi découverts par la police.

15 Je remercie Gérard Roche pour ses renseignements concernant le développement du trotskysme en France, et Pepe Gutiérrez pour son témoignage à propos des exilés du P.O.U.M. à Paris.

16 Je remercie Odette Martinez Maler de m'avoir initiée aux lectures concernant le MLF.

politiques qui l'entouraient. La lettre de Julio Cortázar datée du 21 juin 1974 (Etchebéhère, 2014 ; 494-495) prouve aussi que ces années représentèrent pour Feldman un pic renouvelé de son travail militant.

39. En 1975, la France connaissait déjà bien les discours postcolonialistes et le féminisme était en plein essor (Beauvoir, 1974 ; Bernheim et. al, 2009). Dans le contexte français donc, *Ma guerre d'Espagne à moi* eut un certain impact médiatique – il fut présenté, par exemple, dans le programme d'Antenne 2 de Bernard Pivot, *Apostrophes*, en avril 1976, et l'auteure fut aussi interviewée par la télévision italienne pour laquelle Paolo Gobetti mena une recherche documentaire dans le cadre du programme *Nuovo Spettatore*. Il est intéressant de noter que Gobetti, dans un texte analytique au sujet de ce documentaire, mit en relation la réflexion autour des événements de la guerre civile espagnole et la participation des femmes à la rébellion de mai 68, ainsi qu'au mouvement généralisé pour la libération des femmes (Gobetti, 1988 ; 7-20). En ce sens, les mémoires de Mika Feldman eurent, partout en France et en Europe en général, des interlocuteurs et interlocutrices engagé(e)s. Son reportage fut reproduit plus tard dans le livre de Paolo Gobetti (Olivetti, 1988 ; 23-27).

40. L'Espagne, pour sa part, venait juste de sortir de la dictature franquiste qui dura 36 ans. Le pays dormait encore dans les eaux de son propre trauma et faisait face à une crise économique compliquée. Une majorité importante de la gauche espagnole se trouvait encore en exil en France (Dreyfus Armand et Maler Martínez, 2015) au Mexique, en Argentine, en Amérique du Nord et en URSS. La censure n'était pas encore supprimée, et une « transition vers la démocratie » était envisagée, alors même que la monarchie était rétablie. Ceci impliqua qu'il n'y aurait ni jugement ni châtiement pour les responsables de la dictature. Le *destape* culturel arriva quelques années plus tard. L'autofiction de Feldman ne passa pas inaperçue ; l'auteure effectua une série de présentations dans la Péninsule, cependant l'œuvre ne fut traduite en catalan qu'en 1984, après l'avoir été en italien (1977) et en allemand (1980). Son impact avança au rythme de la transition espagnole, et vers la fin des années 80, Feldman fut identifiée comme l'une des militantes vivantes les plus proches du dernier cercle autour de Trotski – elle cohabita en effet avec Marguerite et Alfred Rosmer jusqu'à leurs derniers jours<sup>17</sup>. Dans ce contexte, elle fut interviewée au milieu des

17 Sans avoir eu aucune relation directe avec Léon Trotski, après sa mort, et donnant suite à la demande d'Alfred Rosmer et de Natalia Trotski, Feldman fit des démarches en

années 80 par la télévision espagnole (TVE) ; cependant, cette interview ne fut jamais diffusée<sup>18</sup>.

41. Tout au contraire, en France où Mika Feldman osa publier ses mémoires, se trouvait le plus grand nombre de membres du POUM en exil, et ils constituaient, en partie, sa communauté intellectuelle. Si pour les lecteurs français, le texte de Mika proposait une perspective historique transgressive, antiautoritaire et féministe, pour les lecteurs espagnols, son texte fut absolument révélateur sur plusieurs plans. Au-delà de sa singulière proposition anarcho-féministe, le texte de Feldman dénonce et démystifie la gauche républicaine, et révèle le poids de la trahison soviétique envers la révolution populaire, et, en fin de compte, envers la république espagnole. De même, sa voix de femme combattante met en évidence les nuances verbales peu révolutionnaires de quelques-uns de ses compagnons communistes et anarchistes vis-à-vis de la lutte féministe.

### 3. L'introduction (et l'oblitération) de mots en langue étrangère :

Les deux versions se construisent à partir d'un *ethos* où la révolution internationaliste est un personnage central et où quelques analepses laissent entrevoir le passé « étranger » de Mika. La version espagnole rend invisible la traduction de diverses langues qui sont à l'origine pré-textuelle de certains passages, dialogues, et récits liés au passé antérieur à la guerre civile. Celle-ci invisibilise également la situation de traduction constante qui renvoie à l'époque où Mika, combattante, utilisait à la fois le français et l'allemand (Gabbay, 2020a) pour arbitrer dans l'espace internationaliste de la guerre. Dans un passage, même son passé hébraïque se fait jour à travers une prière « avalée » par le silence (Gabbay, 2016).

42. Cependant, dans la version française, l'usage de mots étrangers en espagnol est permanent et l'acte de la traduction devient visible. Par une diglossie franco-espagnole, selon la définition de Hokenson et Munson (2007), les deux langues sont juxtaposées ; cependant, les mots en espagnol subissent l'organisation hiérarchique et sont représentés en italique. Des mots et des expressions en espagnol comme, par exemple *chavalín*, *cobardes*, *señoritos*, *qué más da*, *mono azul*, *estamos copados*, et même des chansons originelles « espagnolisent » le texte français et guident les lecteurs à travers l'expérience autofictionnelle. Souvent, l'autotraduc-

Argentine pour faire traduire l'œuvre du leader communiste.

<sup>18</sup> Des fragments de cette interview ont été reproduits dans le documentaire *Mika. Mi guerra de España* de Fito Pochat et Javier Olivera (2013).

trice traduit en français le mot qu'elle cite en espagnol ; ainsi, elle inclut des circonstances métalinguistiques dans son texte. La juxtaposition de la référence originelle – témoignage direct de l'évènement historique – et sa traduction constituent une unité linguistique-littéraire qui ne doit pas être disjointe. Chacune des deux versions a besoin de l'autre pour être lisible ; le mot en espagnol enrichit l'expérience de la lecture parce qu'il offre un témoignage historique et culturel, sans lequel il est impossible de transplanter/traduire l'objet témoigné et le mot en français est essentiel à la lecture parce qu'il représente un éclaircissement métalinguistique.

43. La répétition successive des éclaircissements métalinguistiques produit, à long terme, une inversion des hiérarchies entre les deux langues : l'espagnol s'immisce dans le discours français jusqu'à l'invasion du récit du début à la fin. Discours et récit récupèrent ainsi leur correspondance culturelle. Cependant, les derniers chapitres du livre dénotent un changement de stratégie où l'espagnol semble naturalisé, de sorte que les mots en espagnol deviennent de moins en moins présents ; d'autre part, ils sont représentés en italique mais aucune traduction ni autre moyen métalinguistique n'est proposé. Par exemple : « les oreilles s'emplissent de bénédictions pour la mère qui les a mis au monde et d'éloges de leurs *cojones* » (Etchebéhère, 2016 ; 238).

44. Ailleurs, l'auteure joue avec la similitude entre les deux langues et utilise une sorte d'*homoglossie hétérophone* pour introduire la charge sémantique de la sonorité de l'espagnol. Par exemple : « Ça y est, c'est la *tomate*. Ainsi les miliciens appellent-ils le grand théâtre de feu que les fascistes ouvrent la nuit. Tout y passe, mortiers, mitrailleuses, fusées éclairantes » (Etchebéhère, 2016 ; 187). La note métalinguistique est reprise, cependant, dans le texte en espagnol, puisque l'expression présentée est en fait d'usage local et circonstanciel : « El verdadero "tomate", como los milicianos llaman al gran teatro de fuego, estalla por la noche » (Etchebéhère, 2014 ; 252). Dans les deux langues, la stratégie métalinguistique est indirecte. Tandis que l'explication donne sens à l'expression sans besoin de traduire littéralement le mot *tomate*, ce n'est qu'à partir du champ sémantique choisi pour cette explication que la narratrice établit de manière implicite et métonymique la relation entre le mécontentement du public au théâtre – *gran teatro de fuego/grand théâtre de feu* – et la rage des fusils fascistes. Étant donné que le volume n'inclut point de notes d'éditeur, on en déduit que Feldman propose un texte plus ou moins exigeant qui impose aux lec-

teurs de mener au rythme de leur lecture une enquête aussi bien contextuelle que linguistique.

#### 4. Oblitération et Hétéroglossie

---

45. Jacques Derrida se demande, dans *Le Monolinguisme de l'Autre, ou la prothèse d'origine* :

Dans quelle langue écrire des mémoires dès lors qu'il n'y a pas eu de langue maternelle autorisée ? Comment dire un « je me rappelle » qui vaille quand il faut inventer et sa langue et son *je*, les inventer *en même temps*, par-delà ce déferlement d'amnésie qu'a déchaîné le *double interdit* ? (1996 ; 57).

46. Cette interrogation, appliquée au cas particulier de Mika Feldman, renvoie indéfectiblement à la question de la langue de composition de ses mémoires. Si Derrida fait référence à une condition sociale de colonisé-colonisateur – « croisé » en tant que juif, c'est-à-dire, absorbé par la chrétienté, et colonisateur en tant que français en Algérie – sa condition existentielle de « pied-noir » *et* juif implique un dimensionnement extraordinaire, d'une part, du silence qui lui est imposé par l'interdiction d'apprendre les langues maghrébines, d'autre part, du français « autorisé » qui définit une identité puritaine à laquelle il n'appartient point. Feldman, pour sa part, simule d'embrasser l'Occident à travers l'adhésion à un cosmopolitisme exemplaire par un certain multilinguisme qui s'expose à travers l'adoption du français, de l'allemand et (en partie) de l'espagnol péninsulaire. Par contre, le texte « couplé » de Feldman rend compte du prix à payer pour adhérer à ce cosmopolitisme qui exige d'effacer les signes non occidentaux de son identité ainsi que sa culture hébraïque, yidich et argentine. Un paradoxe se fait jour, en revanche, parce que le texte de Feldman, imprégné de « multiplicités mosaïques », introduit finalement les idées et les formes d'une révolution messianique (Löwy ; 1988), pourtant *traduite* dans la culture occidentale, soi-disant chrétienne, qui, à travers la modernité a pu masquer sa nature colonisatrice.

47. Il est important de penser *Ma guerre d'Espagne à moi* non pas seulement comme une œuvre qui fut composée en exil – l'exil de la famille, du territoire, de la nation argentine et juive –, mais surtout dans un exil linguistique. Ce livre, de plus, se place dans un exil temporel où règne la mémoire. Là où Feldman évoque en rétrotopie (Bauman ; 2017) la révolu-

tion collective vaincue, son écriture recompose le passé à travers l'exposition d'une révolution féministe gagnée.

48. La langue maternelle, ou celle du discours intérieur où fusionnent probablement plusieurs des langues acquises, apparaît fugacement dans son texte. Émergeant instantanément de la mer du souvenir, la nouvelle de la mort d'un des combattants de sa milice déchaîne une prière qui demeure réduite au silence, une prière de lettres rayées, qui, en fait, n'apparaît point dans le texte français : « ¿Qué más decir ? », s'interroge-t-elle, et elle répond par un avalement des mots : « Pronuncio su oración fúnebre dentro de mí ». Une prière dépossédée de langue qui puisse codifier son émission, ou la traduire, une langue *avalée* ou bien peut-être, une langue *opaque*, exilée de l'histoire qui pourrait bien être la prière juive des morts : le *kaddish* en araméen.
49. On constate donc une hiérarchie des écrits de Mika : il y a des langues silencieuses pour la prière, il y en a d'autres diverses pour la conversation, d'autres pour le récit, l'agitation et la propagande, et ne manquent pas celles qui allument les mécanismes collectifs du souvenir. En fait, dans la version espagnole, on retrouve des langues et des dialectes superposés : l'espagnol péninsulaire, dans son effort constant pour assurer la fidélité et l'historicité du discours, et le *castellano* argentin, qui s'immisce de temps en temps, fidèle à lui-même, réticent à tomber dans l'oubli, il signale dans le texte sa réalité diasporique. Le français, acquis auparavant par un acte volontaire (conditionné pourtant par le siècle antisémite et colonial), fut, très probablement, une bouée de sauvetage pour naviguer sur la mer du souvenir et de l'Histoire. Le français, plus que l'espagnol, rend compte du long territoire abandonné au silence des mémoires écrites. Si la prière rappelée disparaît du texte français – ciblé pour un public soumis à un État laïque militant par excellence – c'est parce que les ellipses autour du passé du sujet autofictionnel établissent la règle du jeu narratif. Les analepses minimalistes ainsi que l'invisibilisation du temps présent de l'écriture – le texte n'offre aucune prolepse – se font ressentir. Feldman construit ainsi une *poétique du silence*. Ce silence, signé alternativement par divers noms et signatures – Micaela/Mica/Mika/Michèle Fel(d)man, Etchebehere, Etchebéhère, Rústico, Cárdenas Rivière, Esemberger/Hesebenger, Mme Gebo, etc. – se traduit par le manque délibéré d'information, la brusque coupure du récit le 13 février 1937, la non-énonciation de son propre nom, les pseudonymes, l'occultation de ses origines juives et la *traduction* de ses

valeurs en langage occidental, l'effacement de son identité sexuelle sous l'incessant questionnement féministe (voir l'usage culturel du mot « chasteté » dans Gabbay, 2020b ; 54-55), l'autotraduction sélective ou bien l'*imposture de traduction* qui n'est en réalité qu'une réécriture ou écriture à deux plumes. Mais aussi, cette *poétique du silence* est soulignée dans le passage d'un texte à l'autre à travers la multiplicité d'oblitérations volontaires et les *hétéroglossies* (Bakhtine, 1987) qui, en revanche, simulent un silence ou cachent sous la traduction plusieurs niveaux de signification.

50. L'exemple d'*hétéroglossie soulignée* que j'apporte ici trouve son fondement dans l'usage du mot « russes » qui apparaît dans la version française ainsi que dans l'espagnole. Le seul *récit d'origine* apporté par cette autofiction déclare en espagnol : « ¿Y yo, soy yo verdaderamente de mis ideas ? Esta guerra y esta revolución son las mías. He soñado con ellas desde la infancia oyendo los relatos de los revolucionarios rusos evadidos de las prisiones y la Siberia zaristas » (Etchebéhère, 2014 ; 83-84). Ici, Feldman utilise un dispositif linguistique pour cacher aux lecteurs espagnols ce qu'elle révèle ouvertement aux lecteurs argentins : son origine juive, déterminante pour comprendre son action internationaliste et tout à la fois moteur de l'écriture. En effet, en Argentine et du fait de l'immigration massive des communautés de Russie et des pays slaves, les juifs (très souvent libertaires, à cette époque) sont indistinctement appelés « rusos »<sup>19</sup>. En revanche, cet argot n'est pas connu en Espagne puisque l'immigration juive qui y arriva était allemande et nord-africaine. L'arrivée en Espagne de presque 9 000 juifs volontaires combattants pour la République (Zaagsma propose un nombre inférieur, 2017) ne laissa pas de marque linguistique en Espagne, mais elle résonna dans les littératures du monde (Gabbay, 2022a). L'intentionnalité du texte est donc interprétée de diverses façons selon l'espace politique auquel s'applique la lecture. L'autofiction souligne délibérément son hétéroglossie, en mettant en évidence ce que Mikhaïl Bakhtine (1978) définit comme la nature *ambivalente* (des récits fictionnels), puisque sa signification est produite lors d'une certaine négociation entre diverses dimensions du langage : l'individuelle, la discursive et l'idéolo-

19 En 1965, Micaela offre une explication métalinguistique du vocable « rusos » dans un texte dirigé au public espagnol du P.O.U.M. En référence à la participation de Hipólito en faveur des victimes juives de la Semaine Tragique argentine de janvier 1919, elle affirme : « A los judíos se les llamaba todavía por entonces rusos. Ser ruso era ser bolchevique, responsable de la lucha que llevaban los obreros de Vasena en una huelga que por su magnitud y firmeza hacía temblar a la burguesía » (6). L'occultation de cette information dans son autofiction renforce l'hétéroglossie de son texte.

gique. Dans ce cas, la judéité du personnage-narratrice Mika est soulignée ou passe au contraire inaperçue selon l'origine culturelle de ses lecteurs. Ici, je pourrais même faire une évaluation pratique-théorique et affirmer que, tandis que la/le narratrice du texte espagnol de Feldman – dans le contexte de sa publication – est culturellement espagnol, le lecteur modèle avec lequel elle dialogue est culturellement argentin.

51. Dans la version française, ce passage est traduit en ces termes : « Et moi, suis-je vraiment de mon bord ? Cette guerre et cette révolution sont l'incarnation de mes idées. J'en ai rêvé depuis mon enfance en entendant les récits des révolutionnaires russes évadés des prisons tsaristes » (Etchebère, 2016 ; 56). Sans prétendre rentrer ici dans la comparaison des deux fragments, je dirais que l'effet sur le public français est similaire à celui produit sur le public espagnol. Bien que la France ait reçu aussi quelques milliers d'immigrés juifs russes entre la fin du 19<sup>e</sup> siècle et le début du 20<sup>e</sup> (Goussef, 2001/2), le vocable « russes » n'a pas la même connotation qu'en Argentine. *L'hétéroglossie soulignée* produit donc ici un *dédoublement multiple* du texte bilingue, en sorte que le cosmopolitisme littéraire de Micaela Feldman est produit par les phénomènes linguistiques et culturels « effacés » (mentionnés auparavant), ainsi que par une stratégie poétique qui envisage une hétérogénéité des significations du discours.

## **5. Autotraduction, réécriture ou écriture à deux plumes**

---

52. L'analyse de l'autotraduction doit être entreprise en relation étroite avec le travail de recherche d'archives et avec l'analyse textuelle. Les résultats de ce travail m'obligent à mettre en doute le concept d'« autotraduction » dans son sens le plus littéral. L'œuvre de Feldman se construit plutôt comme une écriture bilingue composée à l'aide d'une plume à deux pointes ou bien produite par une superposition d'écritures. Tout d'abord, comment expliquer qu'elle ait composé ses longues mémoires dans la langue qu'elle avait l'habitude de traduire (le français), au lieu d'opter pour sa langue maternelle ? La réponse à cette question pourrait se fonder sur une hypothèse dogmatiquement binaire qui perçoit la langue maternelle comme une totalité n'admettant point l'insertion ou la participation d'autres langues dans l'usage oral ou l'écriture ; on a déjà vu que ce n'est pas le cas chez Micaela Feldman. Il existe par exemple un long manuscrit en français qui

décrit le gouvernement de Juan Domingo Perón et ses relations avec le syndicalisme argentin – texte écrit en Argentine pendant les semaines antérieure et postérieure à la réélection du Général argentin (du 11 novembre 1951)<sup>20</sup>. Pour ce texte, écrit lors d'une longue absence du pays et que Feldman composa pendant son voyage au Brésil et en Argentine, elle prévoyait très probablement une publication en France. Au Brésil, Feldman avait déjà publié des chroniques en portugais, signées sous pseudonyme. Presque vingt ans avant, elle avait co-écrit un texte en français sous le pseudonyme de Juan Rústico qui fut publié dans la revue *Masses* de René Lefevre en 1933 et, à tort, attribué uniquement à Hippolyte Etchebehere. Pendant la guerre d'Espagne, cependant, et après la mort de son compagnon, Mika réutilisa le pseudonyme « Rústico » dans des publications militaires.

53. L'hypothèse habituelle est que Mika, habitant Paris et ayant assimilé la vie et la langue françaises, transculturée, composa *Ma guerre d'Espagne à moi* dans cette même langue, et que, peu de temps après l'annonce du décès de Franco et le début de la transition démocratique en Espagne, elle traduisit rapidement la version française en espagnol, puisque, en Espagne, on avait manifesté une volonté immédiate de publier son œuvre. Cependant, les paratextes, tout comme la lettre de Julio Cortázar de 1974 en espagnol – lettre qui semble répondre à la lecture du manuscrit dans cette même langue –, viennent invalider, au moins partiellement, cette possibilité. L'hypothèse erronée tient au fait que Feldman cacha la vérité au sujet de la langue de composition de son œuvre à ses éditeurs espagnols. Des recherches dans les archives des Éditions Denoël ont mis au jour une lettre de Thérèse Mairesse, qui travaillait avec l'éditrice française Geneviève Serreau et avec Maurice Nadeau, dans laquelle il est demandé aux éditeurs espagnols de Plaza & Janés de payer à l'auteure les frais de traduction :

Je vous envoie par poste recommandée la traduction espagnole que l'auteur a faite elle-même, étant parfaitement bilingue. Je me permets de vous rappeler [...] qu'il y aurait lieu de rétribuer Madame Etchebéhere pour ce travail au même titre qu'un des traducteurs habituels de Plaza mais je suis sûre que vous y veillerez (Paris, le 14 juin 1976).

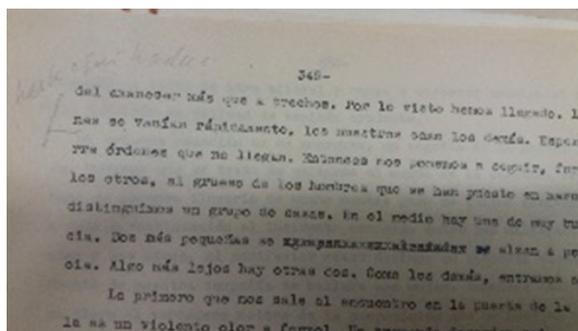
54. Mais le besoin de Feldman de maintenir l'imposture à propos de la langue de composition de son autofiction répondait non seulement à des raisons économiques, mais surtout à la nécessité impérative d'être reconnue comme écrivaine française. En atteste le choix de la signature *Etchebé-*

20 Manuscrit repéré au Cédias Musée Social à Paris.

hère portant les accents français, qu'elle choisit pour la première fois : en effet, les textes antérieurs signés « Etchebehere » donnaient toujours la version argentine du nom de famille de son compagnon, Hipólito. Dans tous les documents officiels, Mika signe en utilisant la version espagnole de ce nom, en Espagne, en Argentine, ainsi qu'en France. Seul un document manuscrit argentin tamponné en 1945 par un employé ministériel de la ville de Rosario, note le nom « Etchebéhére » avec deux accents aigus – l'accent grave n'existant pas en espagnol.

55. L'identité française répond donc à une *imposture* qui avait pour but d'offrir à Feldman un statut d'autorité dans le champ intellectuel français. En revanche, en Espagne, où sa condition d'étrangère comme volontaire au sein des milices était bien connue – elle fut la seule femme volontaire (étrangère) à avoir obtenu le rang de capitaine dans l'Armée Populaire espagnole –, le nom français lui permettait d'être associée aux exilés espagnols en France. Or, mon interprétation au sujet de la composition bilingue est sans appel : en tenant compte de l'existence des épitextes de 1938 et surtout de ceux de 1942 et 1944, les marques répétées de *circoncision* dans le texte français et l'imposture dénoncée par la francisation de sa signature, je considère qu'une grande partie de l'autofiction fut composée en espagnol et beaucoup plus tard, autotraduite en français. Une courte annotation manuscrite sur un côté d'une copie dactylographiée de la version espagnole marque un jalon dans le processus de l'autotraduction : « hasta aquí tradu[j]e » ou « hasta aquí traduc. » (voir image)<sup>21</sup>.

56.



8. Note de manuscrit sur copie dactylographiée de Mi guerra de España.

<sup>21</sup> Je remercie Carlos García Velasco de m'avoir permis l'accès à ce manuscrit dactylographié et pour le riche échange qui m'a servi à éclaircir l'action de Micaela Feldman dans son contexte historique en Espagne.

57. Ce commentaire montre que le texte en espagnol sert de texte de référence pour une traduction ou réécriture en français de *Mi guerra de España*. La date de publication ne répond donc pas à la date de composition mais à la réalité des processus historiques et culturels en France et en Espagne. J'admets cependant que plusieurs fragments ont très probablement été écrits à deux plumes ; les deux versions face à face composent un rhizome diglossique dynamique.
58. La *circumcision* du texte symboliserait le pacte fait avec l'Histoire en raison de la *conversion culturelle* de l'auteure, l'*option polyglotte* désignée et l'adoption du cosmopolitisme – conversion et adoption déterminées par les réalités politiques du fascisme et du nazisme, ainsi que par la condition post-traumatique. Ce pacte toutefois impliqua la reconnaissance de l'*enthousiasme mosaïque* (Gabbay, 2020b ; 35) à l'origine de l'écriture et de l'action, ainsi que la poursuite intransigeante de la révolution messianique. Les accents ajoutés à la signature hétéronymique de l'écrivaine sont la marque du simulacre sous lequel se cache la cicatrice du cosmopolitisme, colonisation des subjectivités. L'hétéronyme avec lequel elle signe son œuvre bilingue apparaît ainsi comme le vocable emblématique, produit d'un long processus de violences et de conversions subis tout au long du « siècle juif » (Yuri Slezkine, 2004). L'œuvre de Micaela Feldman produit, dans ce contexte, un discours dissident de l'occidentalisme humaniste et s'insère dans la culture chrétienne moderne pour la contaminer – au sens constructif du terme – de son *enthousiasme mosaïque*. Telle est l'histoire d'une transculturation littéraire.

## Bibliographie

---

ANDERSON B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso, 1983.

BAKHTINE Mikhaïl, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83-233.

BAUMAN Z., *Retrotopia*. Cambridge, Polity, 2017.

BAYER Osvaldo, *La Patagonia rebelde*, Buenos Aires, Planeta, 2015.

BEAUVOIR Simone de (ed.), *Les femmes s'entêtent. Les Temps Modernes*, n° 333-334, avril-mai 1974.

BERNHEIM Cathy, KANDEL Liliane, PICQ Françoise, et RINGART Nadja (eds.), *Mouvement de Libération des Femmes : Textes premiers*, Paris, Stock, 2009.

COLLECTIF, *Chili, le dossier noir*, Paris, Gallimard, 1974.

CORTÁZAR Julio, « Carta a Mika del 21 de junio de 1974 », in *Mi guerra de España*, ETCHEBÉHÈRE Mika, Cambalache, Oviedo, 2014, p. 494-495.

CULLEN J., « Poetics of the Lyric », *Structuralist Poetics*, Ch. 8. London, Routledge & K. Paul, 1992, p. 188-220.

DASILVA Xosé Manuel, « La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas », *Trans* n° 19.2, 2015, p. 171-182.

DE DIEGO José Luis, « 1938-1955. La época de oro de la industria editorial », in *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, DE DIEGO José Luis (dir.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p. 97-133.

DENOEL Editions, Fonds Mika Etchebéhère, Paris.

DERRIDA Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

DREYFUS ARMAND Geneviève et MARTINEZ MALER Odette, *L'Espagne, passion française. Guerres, exils et solidarités, 1936-1975*, Paris, les Arènes, 2015.

EDITORIAL «Que faire?», « Nos morts: Hyppo Etchebéhère », *Que Faire?* Revue Communiste, 2<sup>e</sup> année, n° 21, septembre 1936, 1.

ETCHEBEHERE Mika, « Lettre à Marguerite et Alfred Rosmer », 14 octobre 1940, Buenos Aires, Fond Alfred Rosmer, Cédias-Musée Social, Paris, 2 pages.

\_\_\_\_\_, « Lettre à Marguerite et Alfred Rosmer », 4 décembre 1940, Buenos Aires, Fond Alfred Rosmer, Cédias-Musée Social, Paris.

\_\_\_\_\_, « Madrid - 18 de julio de 1936 », *Argentina libre* n° 121, 16 juillet 1942.

\_\_\_\_\_, « El guerrillero niño », *Sur* n° 121, année XIV, Buenos Aires, noviembre 1944, p. 45-54.

EVEN-ZOHAR I., *Polysystem Studies*, Special issue in *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11:1, Duke University Press, 1990.

GABBAY Cynthia, *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: de la lírica al diálogo*, Hispamérica/Eduvim, Rockville/Villa María, 2015.

\_\_\_\_\_, « Identidad, género y prácticas anarquistas en las memorias de Micaela Feldman y Etchebéhère », *Forma. Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, n° 14, Barcelona, Diciembre 2016, p. 35-57, <http://www.raco.cat/index.php/Forma/article/view/326720/417234>

\_\_\_\_\_, « Babilonia y Revolución en España: Prácticas de escritura cosmopolita de una miliciana/ Mika Feldman Etchebehere », *¿Pasarán? Kommunikation im Spanischen Bürgerkrieg. Interacting in the Spanish Civil War*, WOLF Michaela, KÖLBL Julia, ORLOVA Iryna and OSMWALD Dagmar (eds.), Vienna, New Academic Press, 2020a, p. 82-99.

\_\_\_\_\_, « El onceavo mandamiento: memoria del fuego en la literatura judía y feminista de la guerra civil española », *Hacer Patria. Estudios sobre la vida judía en Argentina*, KAHAN Emmanuel, RABER Raber and WECHSLER Wanda (eds.) (NEJ, IDES), Buenos Aires, Teseo, 2020b, p. 31-67.

\_\_\_\_\_, « (Jewish) Women's Narratives of Caring and Medical Practices during the Spanish Civil War », *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies and Gender Issues*, Special Issue 36: *Jewish women medical practitioners in Europe before, during and after the Holocaust*, Indiana University Press, Spring 2020c, p. 82-99.

\_\_\_\_ (Ed.), *Jewish Imaginaries of the Spanish Civil War: In Search of Poetic Justice*, New York, Bloomsbury, 2022a.

\_\_\_\_, « Iterología de Micaela Feldman/Etchebehere tras la guerra civil española: entre el insilio melancólico y el exilio de imaginación cosmopolita », in *Women in Exile: Female Literary Networks of the 1939 Republican Exile*, NICKEL Claudia and SANTOS SÁNCHEZ Diego (eds.), Special Volume in *Journal of Spanish Cultural Studies*, volume spécial du *Journal of Spanish Cultural Studies* 23(1), 2022b, 51-70, <https://doi.org/10.1080/14636204.2022.2033430>.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

\_\_\_\_, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GOBETTI Paolo, « Un osservatore tormentato », in *Il Nuovo Spettatore, vol. 11: Cinema, video, television e storia*, GOBETTI Paolo (coord.), Torino: Franco Angeli y Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 1988, p. 7-20.

GOUSSEF Catherine, « Les Juifs russes en France. Profil et évolution d'une collectivité », in *Archives Juives* Vol. 34, 2001/2, p. 4-16.

GRÉSILLON Almuth, *Éléments de critique génétique*, Paris, P.U.F., 1994.

LÖWY Michael, *Rédemption et Utopie. Le Judaïsme Libertaire en Europe Centrale : Une étude d'affinité Elective*, Paris, P.U.F., 1988.

MAGGIORI Ernesto D, *Los años de la revolución en Patagonia 1918-1930*, El Hoyo, Noesno, 2012.

MAITRON Jean (dir.), *Dictionnaire biographique de mouvement ouvrier français*, Paris, Editions Ouvrières, Entrée "Etchebéhère, Mika", 1964-1993.

NAHON Peter, « Notes lexicologiques sur des interférences entre yidich et français moderne », *Revue de linguistique romane* n° 81, 2017, p. 139-155.

OLIVETTI Paola, « Il filo di Arianna », in *Il Nuovo Spettatore*, vol. 11: *Cinema, video, television e storia*, GOBETTI Paolo (coord.), Torino, Franco Angeli y Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, 23-27.

OLIVERA Javier et POCHAT Fito, *Mika. Mi guerra de España*, Argentina, Motoneta Cine, 77 minutes, Film, 2013.

PIVOT Bernard, « La violence dans l'histoire », *Apostrophes*, issue 54, Avril 2, 1976, Paris, Antenne 2, 65 minutes, <http://www.ina.fr/video/CPB76068013>. Ecrivains invités : Mika Etchebehere, Bernard Clavel, Max Gallo, Yves-Marie Bercé et Pierre Miquel.

PUCCINI Paola, « Avant-propos. Pour une cartographie de l'autotraduction », in *Regards croisés autours de l'autotraduction*, PUCCINI Paola (ed.), Volume n° 6 de *Interfrancophonies*, 2015, I-XII.

RÚSTICO Juan [pseudonyme conjoint de Hipólito Etchebehere et Micaela Feldman], 1933 : *La tragédie du prolétariat allemand. Défaite sans combat, victoire sans péril*, Paris, Spartacus, 1981 ; [1933] « La tragédie du prolétariat allemand », *Masses*, Paris, juin et juillet.

SLEZKINE Yuri, *Le siècle juif*, Paris, La Découverte, 2018.

SZURMUK Mónica, « Introducción », in *Entre lenguas y mundos : Las cartas de un maestro de la Alliance Israélite Universelle desde el Litoral*, SABAH Josep (ed. Mónica Szurmuk), Paraná, Eduner, 2019, IX-XXVIII.

WALSH HOKENSON J. and MUNSON M., *The Bilingual Text : History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester, UK & Kinderhook (NY), USA, St. Jerome Publishing, 2007.

TARCUS Horacio, « Insurrexit. Revista Universitaria (1920-1921) », in *Lote* n° 8, Décembre, 1997, s/p.

\_\_\_\_\_, « Hipólito Etchebéhère y Mika Feldman, de la reforma universitaria a la guerra civil española. Historia de una pasión revolucionaria », *El Rodaballo* n° 11/12, 2000, p. 39-51, <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/el-rodaballo/Web.22.11.201>.

\_\_\_\_\_, *Diccionario biográfico de la izquierda argentina : de los anarquistas a la "nueva Izquierda", 1870-1976*, Entrées "Feldman, Micaela" (p. 207-209) et "Etchebéhère, Hipólito Luis Ernesto" (p. 202-204), Buenos Aires, Emecé, 2007.

ZAAGSMA G., *Jewish Volunteers. The International Brigades and the Spanish Civil War*. London, Bloomsbury, 2017.