

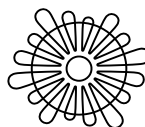
Mirna SINDIČIĆ SABLJO & Vanda MIKŠIĆ  
(Sous la direction de/edited by)

**TRADUCTIONS ET ÉCHANGES  
LITTÉRAIRES TRANSNATIONAUX**

Actes du colloque  
Université de Zadar, 20-22 septembre 2023

**TRANSLATIONS AND TRANSNATIONAL  
LITERARY EXCHANGES**

Conference Proceedings  
University of Zadar, 20-22 September 2023



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

## TRADUCTIONS ET ÉCHANGES LITTÉRAIRES TRANSNATIONAUX

Actes du colloque

Université de Zadar, 20-22 septembre 2023

## TRANSLATIONS AND TRANSNATIONAL LITERARY EXCHANGES

Conference Proceedings

University of Zadar, 20-22 September 2023

Directrices du volume / Edited by

**Mirna Sindičić Sabljo & Vanda Mikšić**

Éditeur / Publisher:

**Université de Zadar / University of Zadar**



Pour l'éditeur / For the Publisher:

**Josip Faričić, recteur / Rector**

Pour le Conseil éditorial de l'Université de Zadar /

For the Editorial Council of the University of Zadar:

**Lena Mirošević, présidente / President**

Évaluation de l'ouvrage / Review of the Proceedings:

**Marija Paprašarovski, PhD**

**Marta Petrak, PhD**

Évaluation des contributions / Peer Reviewers:

**Anikó Ádám, Héléne Amrit, Snježana Banović, Morana Čale, Daniela Ćurko, Doris Eibl, Maude Gonne, Rainier Grutman, Marie Herbillon, Katarina Katalinić, Marinko Koščec, Ivana Latković, Leisha Ashdown-Lecointre, Patrick Levačić, Lara Maconi, Anne Madelaine, Zdenka Matekšmit, Marija Panić, Marija Paprašarovski, Cvijeta Pavlović, Anita Peti-Stantić, Marta Petrak, Ivan Radeljković, Anne Rouhette, Sanja Runtić, Dubravka Saulan, Anikó Sohar, Min Sook Wang, Teodora Tzankova, Vesna Ukić Košta, Barbara Vodanović, Maja Zorica, Anna Żurawska**

Relecture / Proofreading:

**Magali Ruet (français / French)**

**Marko Majerović (anglais / English)**

Maquette / Layout:

**Sveučilište u Zadru**

ISBN

**978-953-331-580-5 (tisak)**

**978-953-331-567-6 (online)**

Djelo je objavljeno pod uvjetima Creative Commons Autorstvo-Nekomercijalno-Bez prerada 4.0 Međunarodne javne licence (CC-BY-NC-ND) koja dopušta korištenje, dijeljenje i umnažanje djela, ali samo u nekomercijalne svrhe i uz uvjet da se ispravno citira djelo i autora, te uputi na izvor. Dijeljenje djela u prerađenoj ili izmijenjenoj obliku nije dopušteno.

The work is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND), which allows for the use, sharing, and reproduction of the work, but only for non-commercial purposes and provided that the work and the author are properly credited, and the source is referenced. Sharing the work in a modified or adapted form is not permitted.

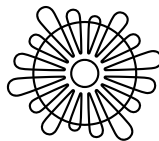
Mirna Sindičić Sabljo & Vanda Mikšić

**TRADUCTIONS ET  
ÉCHANGES LITTÉRAIRES  
TRANSNATIONAUX**

Actes du colloque  
Université de Zadar, 20 – 22 septembre 2023

**TRANSLATIONS AND  
TRANSNATIONAL  
LITERARY EXCHANGES**

Conference Proceedings  
University of Zadar, 20 – 22 September 2023



Zadar, 2025.

## TABLE DES MATIÈRES / TABLE OF CONTENTS

---

<i>Introduction</i>	7
CÉCILE COTTENET Traducteurs et agents : l'invisibilité en partage	13
KRISTINA GRGIĆ Reception and Canonisation of William Shakespeare's Works in Croatian Translation Prefaces	37
FANNY PLATELLE Traduction et adaptation de livrets d'opéras d'Eugène Scribe dans les théâtres des faubourgs de Vienne (1820-1850)	61
LUCIANA PERSICE La polémique comme divulgation de la traduction littéraire à la Belle Époque : <i>Le Banquet</i> et <i>La Revue Blanche</i> contre le traducteur Théodore de Wyzewa	79
BÉNÉDICTE COSTE Traductions et échanges littéraires transnationaux : le cas des revues de la fin du XIX <sup>e</sup> siècle	95
ÉVAINE LE CALVÉ IVIČEVIĆ, SANJA ŠOŠTARIĆ La réception de Louis Hémon, le plus québécois des auteurs français	114
NOÉMIE CADEAU La traduction des œuvres d'Elsa Triolet et de Louis Aragon en Turquie : un internationalisme littéraire en acte	131
DANH THÀNH DO-HURINVILLE, HUY LINH DAO Structure narrative temporelle du <i>Petit Prince</i> . Bref regard sur la traduction vietnamienne	160

---

SORENZA WILKIN	
L'autotraduction russe de <i>Lolita</i> pendant la guerre froide : approche sourcière ou cibliste des <i>realia</i> américaines ?	191
ÁGNES ORZÓY	
“My Father: A Truly Untranslatable Pun”. The English (Non-)Reception of Two Hungarian Novels	216
FEDERICA MALINVERNO	
Entre « capital symbolique national » et « local » : promouvoir la fiction italienne contemporaine à l'ère de la globalisation éditoriale	247
CARMEN ANDREI	
Dans l'atelier d'une autrice-autotraductrice. Felicia Mihali	266
ANNA GIAUFRET	
La bande dessinée québécoise voyage-t-elle ? Traductions, adaptations, diffusion et légitimité d'un objet culturel	284
PATRICK MAURUS	
Éloge de l'altération : La traduction est-elle la continuation de la guerre par d'autres moyens ?	305
PATRIZIA RAVEGGI	
The Importance of Disseminating Information about JAK's Translation Tenders within the Italian Publishing Scene. Reflective Elements on the Institutional Financial Support for the Translation of Literary Texts	320
ANTONIO KEKEZ	
Traduire les culturèmes dans le roman <i>La femme sans sépulture</i> d'Assia Djébar	338

---

SLAVICA PANTIĆ-LEW	
Analyse comparative des traductions en serbe et en anglais de deux romans d'Annie Ernaux : <i>La Honte</i> et <i>L'Occupation</i>	355
VELINA MINKOFF	
Ce n'est plus le même livre : Autotraduire mon roman bulgare vers l'anglais pour atteindre la France	371
<i>Notes sur les contributeurs / Notes on the Contributors</i>	384
<i>Note sur les directrices du volume / Note on the Editors of the Proceedings</i>	391

## ***Introduction***

Dans le cadre du projet de recherche institutionnel *Aspects sociologiques et traductologiques de la réception de la littérature française et francophone en Croatie depuis 1991* (IP-UNIZD-2021-01), le colloque international intitulé *Traduction et échanges littéraires transnationaux* s'est tenu à l'Université de Zadar du 20 au 22 septembre 2023 (<https://conference.unizd.hr/TELT/>). Organisé par le Département d'études françaises et francophones, ce colloque a accueilli une cinquantaine de chercheurs venant de douze pays (Belgique, Brésil, République tchèque, Finlande, France, Croatie, Italie, Hongrie, Pologne, Roumanie, États-Unis, Suède) qui ont présenté, en anglais ou en français, leurs travaux sur la traduction littéraire comme activité de médiation entre différentes langues et cultures, mais aussi comme pratique qui s'inscrit nécessairement dans un contexte social, politique et économique d'échange basé sur les relations de pouvoir et les inégalités.

Les conférences plénières ont été données par la sociologue française Gisèle Sapiro, professeure à l'École des hautes études en sciences sociales, directrice de recherche au CNRS et membre de l'Academia Europeae ; Zrinka Stahuljak, professeure d'études comparées et de littérature française à l'Université de Californie à Los Angeles, où elle dirige également le Center for Early Global Studies ; et Iva Grgić Maroević, professeure à l'Université de Zadar et éminente traductrice littéraire.

Une table ronde autour de la traduction littéraire et des échanges transnationaux a également eu lieu en ouverture du colloque, avec la participation de Gisèle Sapiro, Iva Grgić Maroević, Anita Peti-Stantić et Tomislav Kuzmanović. L'exposition *De l'original à la traduction*, réalisée par l'Association des traducteurs littéraires croates (DHKP), a été proposée en marge du colloque. Celui-ci a pu être organisé grâce au soutien de l'Université de Zadar, l'Ambassade de France, l'Institut français de Croatie, le DHKP et le Centre pluridisciplinaire Textes et Cultures (EA 4178 CPTC) de l'Université de Bourgogne.

L'objectif principal de ce colloque international et interdisciplinaire, réunissant les sciences de la littérature, la traductologie, les sciences culturelles, la sociologie, les sciences de l'information, les sciences du langage, etc., était de contribuer à la réflexion et aux discussions sur le rôle de la traduction littéraire dans la circulation internationale des livres et des idées, mais aussi sur la traduction littéraire en tant que pratique sociale qui se déroule dans un certain contexte, inséparable des institutions, des relations de pouvoir et des politiques culturelles.

En effet, les traductions, en tant qu'artefacts sociaux et culturels, ont un impact sur les relations entre les cultures et les littératures, ainsi que sur le développement des systèmes littéraires. La traduction littéraire est liée aux circonstances sociales et politiques, ainsi qu'aux politiques culturelles, ce qui signifie que de nombreuses raisons économiques, politiques, culturelles et sociales encouragent la circulation des textes littéraires au-delà de leurs frontières géographiques et culturelles. L'échange culturel dépend des relations de pouvoir entre les États-nations et les langues, il est donc inégal et témoigne de dynamiques de domination. La mondialisation favorise les échanges culturels, tout en mettant en évidence la domination de la langue anglaise et le fait que l'impérialisme économique s'accompagne souvent d'une hégémonie culturelle.

Les contacts littéraires entre deux cultures reposent essentiellement sur les traductions. Ainsi, Susan Bassnett (1993, 2002) soutient que les études de traduction devraient jouer un rôle clé dans la redéfinition de la discipline de la littérature comparée. Emily Apter (2003, 2006, 2013) partage cet avis et évoque une nouvelle littérature comparée contemporaine basée sur la traduction. Comme le souligne Itamar Even-Zohar (1990), les traductions sont importantes non seulement pour les lecteurs individuels, mais aussi pour l'ensemble du polysystème littéraire, car elles participent activement à sa création en introduisant de nouveaux traits, modèles et techniques de composition. Outre ces auteurs, George Steiner (1975), Lawrence Venuti (1995, 2013), Mona Baker (2010), Yves Chevrel (2006), Gayatri Chakravorty Spivak (2003) et bien d'autres soulignent le lien qui existe entre la traduction et les études comparatives.

La traduction littéraire, faisant partie de l'échange culturel, est impliquée elle aussi dans les relations de pouvoir entre les États-nations et les langues. Les travaux de Pascale Casanova (1999, 2002, 2005, 2015) et de Gisèle Sapiro (2008, 2009, 2010, 2014, 2015, 2016, 2020) servent de base pour examiner la circulation de la production littéraire dans un contexte global, au-delà des frontières nationales, et pour tenter de déterminer comment les relations de pouvoir entre les langues sont maintenues dans le domaine de la traduction littéraire.

Suite au colloque, dix-huit contributions ont été retenues pour les présents actes, dont quinze en français et trois en anglais.

La contribution de Cécile Cottenet apporte un éclairage sur la relation entre agents littéraires et traductrices/traducteurs dans la circulation de textes littéraires entre les États-Unis et la France dans la période des années 1930 aux années 1970.

Kristina Grgić se penche sur la question de la réception et de la consécration des oeuvres de William Shakespeare dans des préfaces aux traductions croates.

La traduction et l'adaptation de livrets d'opéras d'Eugène Scribe dans les théâtres des faubourgs de Vienne entre 1820 et 1850 font l'objet de l'étude de Fanny Platelle.

Luciana Persice évoque le genre de la polémique comme un moyen utilisé par certaines revues littéraires françaises pour valoriser leurs propres campagnes de divulgation de titres traduits pendant la Belle Époque.

Les revues de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sont au centre de la recherche de Bénédicte Coste également.

Évaine Le Calve Ivičević et Sanja Šoštarić examinent, quant à elles, la réception de Louis Hémon, considéré comme le plus québécois des auteurs français.

À travers la réception des œuvres d'Elsa Triolet et de Louis Aragon en Turquie, Noémie Cadeau se propose d'étudier l'internationalisme littéraire en acte.

Danh Thành Do-Hurinville et Huy Linh Dao s'aventurent plus loin encore vers l'Orient pour questionner la traduction vietnamienne du *Petit Prince*.

Plusieurs contributions traitent de l'autotraduction : celle de Sorenza Wilkin se penche sur la version russe de *Lolita*, produite par Nabokov lui-même, pour examiner la nature des *realia* ; celle de Carmen Andrei observe le cas de l'autrice-autotraductrice Felicia Mihali ; celle de Velina Minkoff explore les conditions matérielles de la pratique autotraductive, lors de laquelle le choix de s'autotraduire ou de se réécrire se pose souvent à l'auteur.

La manière dont la mondialisation de l'industrie de l'édition affecte le marché de la littérature des pays périphériques, en l'occurrence la Hongrie, est analysée par Ágnes Orzóy, qui compare deux romans hongrois contemporains, *Revu et corrigé* de Péter Esterházy et *Fils d'espionne* d'András Forgách.

Federica Malinverno se propose de réfléchir à la question de la promotion de la fiction italienne contemporaine à l'ère de la globalisation éditoriale.

La bande dessinée québécoise, ses traductions, ses adaptations, sa diffusion et sa légitimité, se trouvent au centre du travail de recherche d'Anna Giaufret.

Dans une veine à la fois politique, et philosophique, Patrick Maurus examine les images de la langue, de la littérature et du pays – en l'occurrence la Corée – telles qu'elles sont véhiculées par les traductions.

Dans sa contribution, Patrizia Raveggi s'interroge sur les effets qu'une bonne dissémination d'informations de la part de l'Agence slovène du livre (JAK) pourrait avoir sur la publication des œuvres slovènes en Italie.

Antonio Kekez étudie les culturèmes dans le roman *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar.

Une approche comparative est proposée par Slavica Pantić-Lew, qui analyse les traductions en serbe et en anglais de deux romans d'Annie Ernaux, *La Honte* et *L'Occupation*.

En conclusion, nous tenons à remercier toutes les chercheuses et tous les chercheurs d'avoir apporté une contribution précieuse à ces actes et, plus généralement, à la réflexion qui nous a poussées à organiser le colloque. Un grand merci également à tous les partenaires de ce projet que nous espérons pouvoir poursuivre dans les années qui viennent.

Mirna Sindičić Sabljo et Vanda Mikšić

## RÉFÉRENCES

- APTER, E. (2003) Global Translation. The Invention of Comparative Literature. *Critical Inquiry*, 29, 2, pp. 253-281.
- APTER, E. (2006) *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- APTER, E. (2013) *Against World Literature. On the Politics of Untranslability*. New York: Verso.
- BAKER, M. (2010) *Translation Studies*. New York: Routledge.
- BASSNETT, S. (1993) *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- BASSNETT, S. (2002) *Translation Studies*. New York/London: Routledge.
- CASANOVA, P. (1999) *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CASANOVA, P. (2002) Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, pp. 7-20.
- CASANOVA, P. et al. (2005) *Où est la littérature mondiale ?*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- CASANOVA, P. (2015) *La langue mondiale. Traduction et domination*. Seuil: Paris.
- CHEVREL, Y. (2006) La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions. *L'Information littéraire*, 58, 1, pp. 50-57.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem Source. *Poetics Today*, 11, 1, pp. 45-51.
- SAPIRO, G. (2008) Translation and the Field of Publishing: A Commentary on Pierre Bourdieu's 'A Conservative Revolution in Publishing from a Translation Perspective'. *Translation Studies*, 1, 2, pp. 154-67.
- SAPIRO, G., dir. (2009) *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde.
- SAPIRO, G. (2010) Globalization and cultural diversity in the book market: the case of translations in the US and in France. *Poetics*, 38, 4, pp. 419-439.
- SAPIRO, G. (2014) The Sociology of Translation: A New Research Domain. In: S. Bermann, C. Porter, dir. *A Companion to Translation Studies*. Hoboken (NJ): Wiley Blackwell, pp. 82-94.
- SAPIRO G., PACOURET J., PICAUD M. (2015) Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1-2, 206-207, pp. 4-13.

- SAPIRO, G. (2016) How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature. *Journal of World Literature*, 1, pp. 81-96.
- SAPIRO, G. (2020) The Transnational Literary Field between (Inter)-nationalism and Cosmopolitanism. *Journal of World Literature*, 5, pp. 481-504.
- SPIVAK, G. C. (2003) *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- STEINER, G. (1975) *After Babel*. Oxford: Oxford University Press.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility*. New York: Routledge.
- VENUTI, L. (2013) *Translation Changes Everything*. New York: Routledge.

Cécile COTTENET

Aix-Marseille Université, LERMA, Aix-en-Provence (France)

*Article de recherche original*

## **Traducteurs et agents : l'invisibilité en partage**

Le 28 mai 1947 paraissait dans *Le Monde* un article intitulé « Pour avoir de bonnes traductions », dans lequel on pouvait lire :

Si l'on tient compte que beaucoup d'importantes maisons d'édition ont maintenant à l'étranger, selon l'usage américain, des agents qui recrutent et traitent pour elles en pesant lourdement sur leur budget – et ce sans utilité réelle le plus souvent, car on se passait fort bien auparavant de ces intermédiaires – on comprend qu'il en résulte – parmi toutes sortes de manigances assez malpropres parfois – un abaissement sensible de la valeur des traductions offertes au grand public. (Vaussard, 1947)

Ainsi était établi dès après la Deuxième Guerre mondiale un lien étroit entre agents littéraires et traducteurs littéraires, deux professions essentielles à la circulation internationale des livres et des idées, l'essayiste ici défendant ces derniers, honnissant les premiers, dans un discours devenu classique sur les agents littéraires, « parasites » de l'édition. Un tel discours, courant aux États-Unis jusque dans les années 1920, perdura plus longtemps en France ; de fait, la représentation des agents « empêcheurs de tourner en rond » persiste encore au début du XXI<sup>e</sup> siècle, à en croire les échanges lors d'une table ronde organisée par la Société des gens de lettres (SGDL) sur « Les logiques d'influences et les logiques économiques de la traduction » (2011). L'histoire littéraire et l'histoire de l'édition (Cottenet, 2017 ; Cossu-Beaumont, 2023 ; Lanfranchi, 2024 ; Raimo, 2021), parallèlement à la sociologie culturelle et la sociologie de la traduction (Sapiro, Leperlier, 2021), n'ont commencé à se pencher sur la figure de l'agent en France que très récemment. Pourtant, les agents littéraires, liés au tournant du XX<sup>e</sup> siècle aux impresarios, ne sont pas un phénomène

nouveau dans ce pays, comme le rappelle l'historien du livre Jean-Yves Mollier (Préface, in Cossu-Beaumont, 2023: 11), du moins lorsqu'on renvoie aux *co-* ou *sub-agents*, ces intermédiaires au service d'agences, parfois d'éditeurs, étrangers. La période des années 1930 à 1970, avant l'avènement d'une nouvelle vague de mondialisation ayant entraîné un accroissement des échanges internationaux, correspond en France à l'émergence de cette profession, avant l'apparition et l'ascension de nouveaux éditeurs spécialisés dans la littérature étrangère dans le paysage éditorial – on pense notamment aux éditions Christian Bourgois – et avant la structuration plus systématique des services de droits étrangers dans ces maisons. La montée en puissance de la traduction « de l'américain » après la Deuxième Guerre mondiale est bien documentée, en revanche, on sait peu de choses sur ces agents, leurs interactions avec les éditeurs, et l'ampleur de leur rôle dans l'accroissement de la domination états-unienne dans le domaine des traductions littéraires en France après 1945.

M'intéressant à la circulation transatlantique de la littérature d'ouest en est, des États-Unis vers la France, et à la profession d'agent littéraire de chaque côté de l'Atlantique, je propose de dresser ici, pour la période des années 1930 à 1970, un premier état des lieux des interactions entre agents et traducteurs littéraires, en en dégagant les principales modalités. La focale sera par moments légèrement élargie au-delà de l'importation de la seule littérature états-unienne. En m'appuyant sur un certain nombre d'archives d'éditeurs et d'agents, en France et aux États-Unis, et en adoptant une approche socio-historique, j'espère contribuer à démontrer l'apport de l'histoire du livre et de l'édition à l'histoire de la traduction déjà souligné par la traductrice et historienne du livre Susan Pickford (2022). Certaines hypothèses trouvent leur source dans le projet collectif et collaboratif « Dictionnaire des passeurs de la littérature des États-Unis en France » (DicoPaLitUS) que je coordonne à Aix-Marseille Université, dont les premières notices permettent déjà de (re)découvrir certains réseaux formés de traducteurs, agents, éditeurs et autres introducteurs. Un premier point sur les inévitables et nécessaires collaborations attestées entre agents et traducteurs/traductrices au sortir de la guerre sera suivi par l'examen de certains cas de brouillages de frontières entre les professions. La dernière partie de l'article formulera quelques hypothèses sur les évolutions et convergences des deux professions depuis les années 1930, en explorant en particulier la notion d'invisibilité qui les caractérise.

## 1. Professions distinctes et complémentaires

Dès les années 1930 et encore largement jusqu'à ce jour, la profession d'agent littéraire en France doit être distinguée de celle, outre-Manche et outre-Atlantique, des agents d'auteurs (*primary agents*) qui peuvent représenter tous les droits afférents à un texte, modèle prédominant aux États-Unis. De ce côté de l'Atlantique travaillent en grande majorité des *co-* ou *sub-agents*, qui peuvent représenter une agence ou un éditeur étranger, et parfois – plus rarement – représenter directement les droits de traduction d'un auteur. Les *co-agents* sont ainsi aux premières loges des négociations pour les droits de traduction, ou droits étrangers, et à ce titre sont plus spécifiquement et naturellement amenés à œuvrer à la circulation de textes en collaboration, parfois en concurrence, avec traducteurs et traductrices. Je conserverai néanmoins le terme plus générique d'agent littéraire dans le cadre de cet article. Parmi les pionniers en activité avant la Deuxième Guerre mondiale, on peut nommer William Aspenwall Bradley – et son épouse, Jenny –, établi à Paris au milieu des années 1920 (Cossu-Beaumont, 2023), Michel Hoffman, dont l'agence fut fondée en 1934, ou encore Denyse Clairouin et Marguerite Scialtiel.

Lorsqu'elles sont identifiées et localisées, ce qui est encore rarement le cas pour la France, les archives d'agents sont une incroyable source pour mettre au jour et analyser les collaborations et réseaux qui lient traducteurs/traductrices et agents. En premier lieu, elles permettent d'identifier des traducteurs parfois oubliés par l'histoire, tant littéraire que de l'édition, soit parce que les œuvres traduites ont longtemps été considérées comme mineures – par leur qualité littéraire, ou leur genre, ainsi de la littérature jeunesse – soit parce que leur productivité ne fut pas suffisante pour leur assurer une certaine notoriété. Le volume collectif *L'histoire des traductions en langue française, XX<sup>e</sup> siècle* (Banoun, Poulin et Chevrel, 2019) vient à point nommé éclairer ces zones d'ombre, tout comme le travail d'excavation mené par Christine Lombez, d'abord dans le cadre de son projet financé par l'Agence Nationale pour la Recherche (« Traduire sous l'Occupation – France, Belgique, 1940-1944 ») et aujourd'hui avec le projet ERC Transl@War qui s'attache à l'étude de la traduction dans les circonstances historiques de guerre en Europe. Ces projets, sans aucun doute, mettent en lumière traducteurs et traductrices et leurs pratiques, dans ces contextes spécifiques. Le « Dictionnaire des passeurs de la littérature des États-Unis » (DicoPaLitUS), sans que les traducteurs et la traduction n'en soient l'objet premier, contribue à son humble mesure à remédier

à l'invisibilité des traductrices et traducteurs, faisant sortir des coulisses quelques figures importantes dont il sera question plus loin.

Les archives de l'agence Michel Hoffman offrent un cas d'étude et une ouverture privilégiée sur les pratiques d'un co-agent qui fut l'un des plus importants jusque dans les années 1950. Sa correspondance avec différents traducteurs et traductrices dans les années qui suivent la Deuxième Guerre mondiale éclaire certaines facettes de ces collaborations. On y voit Hoffman, particulièrement proche de l'éditeur Robert Esménard, gendre du fondateur Albin Michel qui reprit la direction de la maison d'édition en 1943, participer à l'évaluation des tests de traduction que fait passer la maison aux nouveaux et nouvelles-venues, et suggérer à Esménard le nom de certains traducteurs. Ainsi en 1945, l'agent obtient de Marcel Duhamel, déjà attaché aux éditions Gallimard, deux traductions pour une autre maison, Albin Michel, *Les Enfants du pays* (*Uncle Tom's Children*) et *Native Son* (*Un enfant du pays*), le second titre en collaboration avec Hélène Bokanowski. À cette époque où l'économie de la France tarde à repartir, Hoffman plaide auprès de certains éditeurs français la cause de traducteurs dans le besoin, dont plusieurs le sollicitent à cet effet après les années de disette de la guerre, parfois même après un passage par les camps – c'est le cas de Perrine Vernay (Mme Mélot), rescapée du camp de Ravensbrück, traductrice de nombreux romans policiers, qui évoque sobrement ses conditions de vie dans une lettre à l'agent. En 1946, Hoffman écrit à Pierre François Caillé, futur créateur de la Société française de traduction (SFT), alors directeur des Éditions du Pavois, et lui demande de venir en aide à un ancien des éditions Le Bateau Ivre (Hoffman, 1946a)<sup>1</sup>, Pierre Gruénais, en lui confiant quelques traductions. Gruénais participera à la traduction du premier « rapport Kinsey », *Le comportement sexuel de l'homme*, paru aux éditions Du Pavois en 1948. En plusieurs occasions, Hoffman défend les intérêts des traducteurs et traductrices, les conseille sur la stratégie à adopter en cas de retard de paiement des éditeurs, comme ci-dessous dans une lettre adressée à Pierre Morgat (alias Henri Thies), prolifique traducteur de l'allemand et de l'anglais, notamment pour les Presses de la Cité. Hoffman évoque ici la traduction de *The Midnight Bell* de Patrick Hamilton, et de *Lieutenant Bertram* de l'Allemand Bodo Uhse :

<sup>1</sup> Caillé était alors directeur des Éditions du Pavois ; Pierre Gruénais, ancien des éditions du Bateau ivre, avait monté une agence littéraire sans succès. À partir de 1949, Gruénais devient directeur du département de littérature générale chez Hachette.

À votre place, je ne leur livrerais plus de travail avant d'être intégralement payé pour « The Midnight Bell ». L'ouvrage de Wallace Stegner [*Big Rock Candy Mountain*] sort également de mon agence et je ne comprends pas pourquoi il le remet à plus tard. Quant au livre de Bodo Uhse, je trouve comme vous que Frs. 30.000 n'est pas le Pérou pour un ouvrage de 600 pages. J'ai donc décidé de ramener ma participation à 10 % pour qu'elle ne soit pas trop onéreuse pour vous dans cette affaire. D'autre part, je crois qu'il serait sage de demander à Dorian de verser au moins 10.000 d'avance et autant après livraison d'une première partie. (Hoffman, 1946b)

À l'automne 1946, Hoffman prend encore la défense de Thies dans une lettre à Fernand Keller des éditions La Maîtrise du livre, s'offusquant que l'éditeur ait pu envisager de refuser sa traduction du roman policier *Murder, MD* du Britannique Miles Burton (pseudonyme de Cecil John Charles Street). *In fine*, dans un esprit de conciliation commerciale, c'est presque contre l'intérêt du traducteur qu'il négocie, acceptant de baisser sa rémunération :

En ce qui concerne la traduction de Henri Thies, laissez-moi vous dire que j'ai été plus que surpris de lire votre suggestion de rejeter purement et simplement cette traduction, comme si elle n'existait pas, alors que je l'ai moi-même fait faire par un de nos meilleurs traducteurs. C'est là un point que je ne puis admettre. Pour vous être agréable et parce que c'est la première affaire que nous allons traiter ensemble, je veux bien, sans que cela crée aucun précédent pour l'avenir, vous laisser cette traduction au prix de Frs. 15.000. (Hoffman, 1946c)<sup>2</sup>

D'autres correspondances encore, dont celle de l'agence pionnière à Paris établie en 1923 par l'Américain William A. Bradley apportent des précisions sur le partage des tâches entre agents et traducteurs, alors que ces derniers sont nombreux à proposer eux-mêmes des textes aux éditeurs français. Ainsi dans les années 1930, William Bradley procure plusieurs ouvrages à René Lécuyer – prolifique traducteur, notamment de Conan Doyle et d'autres auteurs de littérature policière et

<sup>2</sup> L'ouvrage de Burton paraîtra en 1947 dans la collection « L'Empreinte » sous le titre *La mort frappe les médecins*.

fantastique – que ce dernier propose à la Librairie des Champs Elysées pour leur collection spécialisée dans le genre, « Le Masque », fondée par Albert Pigasse. L'accord entre l'agent et le traducteur précise que ce dernier négocierait sa rémunération avec l'éditeur, mais devait se mettre en rapport avec Bradley pour la cession de droits (W. A. Bradley, 1934). Les accords entre traducteurs et éditeurs sont alors parfois simplement verbaux, preuve de la dimension quelque peu artisanale de la pratique de cession de droits avant la Deuxième Guerre mondiale (Lécuyer, 1950). Il est vrai qu'avant que la profession d'agent ne commence à se développer en France, dans les années 1930, nombre de traducteurs jouent un rôle similaire à celui d'agents, aux côtés des *scouts*, cherchant, signalant et proposant eux-mêmes des textes aux éditeurs, parfois s'assurant de la disponibilité des droits de traduction, ou encore fournissant le nom de l'agent premier de l'auteur, court-circuitant ainsi le co-agent local. Toutefois les prérogatives et missions des agents sont plus spécifiques : ils répondent aux sollicitations des éditeurs français à la recherche d'un ayant-droit, à celles des éditeurs états-unis à la recherche d'un éditeur français, négocient les contrats de cession, sont parfois invités par les auteurs ou leur agent premier à vérifier la qualité des traductions, l'importance des coupes pratiquées par traducteurs ou directeurs de collections, ainsi que les comptes des éditeurs français. Là où les traducteurs peuvent souvent travailler au coup de cœur, les agents opèrent de manière plus systématique, ne s'arrêtant pas à leur propre intérêt pour tel ou tel texte. Par ailleurs, seuls les agents, et quelques rares éditeurs, ont à cette époque une connaissance suffisamment vaste des marchés à la fois états-unien et français pour orienter auteurs, agents et éditeurs étrangers vers les éditeurs français et traducteurs les mieux à même de « faire passer » les textes. Ce faisant, ils éclairent le fonctionnement de l'édition française pour les agents et éditeurs américains, et souvent modèrent les attentes de ces derniers quant aux montants des à valoir ou des droits d'auteurs, presque toujours moins élevés qu'outre-Atlantique.

## 2. Brouillages de frontières

Outre les éditeurs eux-mêmes, plusieurs professions, donc, contribuent aux négociations de droits étrangers. L'exemple de l'accord Lécuyer/Bradley laisse déjà percevoir une superposition des tâches menées par les deux catégories d'intermédiaires, un brouillage rendu d'autant plus aisé que la profession d'agent

en France ne commence véritablement à se formaliser que dans les années 1950. Par ailleurs, on imagine fort bien que les éditeurs français aient pu préférer négocier les droits de traduction avec des traducteurs lorsqu'ils le pouvaient, épargnant ainsi la commission des intermédiaires français. En effet, la commission globale des agents pour la négociation de droits de traduction à cette époque, et au moins jusque dans les années 1960, varie de 15 à 20 %, en fonction, notamment, du nombre d'intermédiaires impliqués : il n'est pas rare qu'un titre états-unien soit négocié par trois parties, l'agent primaire à New York, son représentant britannique en Europe, et en dernier lieu par le co-agent français. Cette dimension financière a-t-elle pesé dans le choix de Gallimard, l'un des plus grands importateurs de littérature états-unienne au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, de faire appel à un traducteur pour l'aider à repérer auteurs et textes outre-Atlantique, les traduire, et parfois en négocier les droits ? Le cas de Maurice-Edgar Coindreau, puisqu'il s'agit de lui, agrégé d'espagnol et professeur de français à Princeton est sans doute assez exceptionnel. Si l'on connaît de mieux en mieux son rôle de médiateur culturel et de traducteur, notamment de John Steinbeck, William Faulkner, ou encore du poète et romancier espagnol Juan Goytisolo (Sapiro, 2016 ; Hersant, 2021 ; Pothier, 2018), ses activités de *scout* mériteraient qu'on s'y attarde. La formule de Michel Gresset – autre grand traducteur – le qualifiant d'agent littéraire dans son introduction aux entretiens avec Coindreau (1992: iii), maintes fois reprises par les chercheurs, est incorrecte. De fait, si les deux fonctions sont proches, elles se distinguent en particulier sur le plan des compétences financières et juridiques : les *scouts* sont avant tout chargés d'une veille littéraire, parfois de l'envoi d'exemplaires d'un éditeur à un autre, en revanche, entre les années 1930 et les années 1970, ils sont très rarement chargés de la négociation des cessions de droits. Dans le cas de la littérature états-unienne publiée chez Gallimard entre les années 1930 et 1960, une très grande majorité des cessions sont d'ailleurs négociées par l'agence Bradley, qui dès les années 1930 est en correspondance avec M. E. Coindreau. Il est vrai, toutefois, qu'à partir de 1936 Gaston Gallimard élargit légèrement le périmètre d'action du traducteur, le chargeant de lui signaler les ouvrages tout juste parus outre-Atlantique et susceptibles de trouver un public en France, et, lorsque cela est possible, d'obtenir une option sur tel ou tel ouvrage (Gallimard, 1936).

La ligne entre *scout* et agent est ténue, et la confusion dans l'édition française d'autant plus compréhensible qu'au milieu des années 1930, hormis le couple

William et Jenny Bradley, et Hoffman, très peu d'agents sont actifs. Ainsi Gaston Gallimard n'hésite pas à solliciter l'aide de Coindreau, pour parlementer, voire négocier avec le très peu commode Maxim Lieber<sup>3</sup>, l'agent new-yorkais d'Erskine Caldwell – populaire auteur notamment de *La route au tabac* et de *Le petit arpent du Bon Dieu* –, ou pour tenter d'obtenir des options sur certains ouvrages, souvent parallèlement aux efforts de William Bradley. Confusion des professions encore, il semblerait que Coindreau ait directement négocié la cession de certaines traductions, dont celle de *Wild Palms* de Faulkner (*Les Palmiers sauvages*) dans *Les Temps modernes* (5 épisodes, janvier-mai 1951), seul avec Sartre qui dirigeait la revue, sans en informer Gallimard (J. Bradley, 1951). La proximité de Coindreau avec Faulkner, en particulier, a certainement pu jouer dans le choix de Gallimard pour sa parution en France (Pothier, 2018 ; Sapiro, 2016) ; ceci, ajouté à la place d'importateur central de littérature états-unienne de la maison d'édition, fait de ce *scout*-traducteur – ou traducteur-*scout* ? – un concurrent sérieux pour un agent comme Michel Hoffman qui, contrairement à William et Jenny Bradley, n'a pas ses entrées dans cette maison d'édition. Ainsi lorsqu'à l'automne 1947, Hoffman apprend que l'éditeur new-yorkais William Morrow a confié à Coindreau, dont Morrow estime que les recommandations sont suivies à « 90 % » par Gallimard, le roman noir de Virgil Scott *The Dead Tree Gives no Shelter*, il a du mal à dissimuler son amertume. En décembre 1947, il insiste auprès de l'agence Curtis Brown, représentant de William Morrow, pour obtenir un exemplaire à présenter à Albin Michel, selon lui « bien meilleur éditeur » que Gallimard, qui « peut bien faire une offre s'il le souhaite » au début de l'automne (Hoffman, 1947). Il n'en ressortira rien pour Hoffman, le texte étant finalement publié en 1949 sous le titre *Jusqu'à la gauche*, traduit par Jacques-Laurent Bost, dans la collection « Série Noire » dirigé par Marcel Duhamel.

J'ai développé ailleurs (Cottenet, 2017) la concurrence que se livraient Gallimard et Hoffman dans l'immédiat après-guerre, visible notamment dans les rapports conflictuels entre l'agent et Dionys Mascolo, responsable des acquisitions de littérature étrangère, que l'on perçoit dans leur correspondance. Retards de paiement, contrats modifiés, droits d'auteurs peu élevés... sont autant de sujets

<sup>3</sup> Voir correspondance Gallimard-Maurice Edgar Coindreau, Fonds Coindreau, IMEC ; et correspondance William Bradley-Arthur B. Spingarn, Dossier juridique, 115BRH45/12, Archives de l'agence Hoffman, IMEC.

récurrents de mésentente. Il est certain qu'une analyse des archives Gallimard offrirait un éclairage complémentaire, malheureusement elles sont assez jalousement gardées ; d'une certaine manière, les archives d'agents permettent parfois d'accéder aux coulisses de négociations que les éditeurs préfèrent ne pas divulguer, même si elles ne peuvent livrer qu'une partie de l'histoire.

### 3. Évolutions : des agents-traducteurs (et vice-versa)

Les compétences juridiques des agents – en matière de copyright, du côté des États-Unis, et de droit d'auteur en France – qui fondent en grande partie la distinction entre agents littéraires d'une part, et *scouts* et traducteurs de l'autre, sont progressivement acquises par ceux qui s'établissent en France comme co-agents. Tandis que Hoffman est titulaire d'un doctorat en droit, dans les années 1920 et au début des années 1930, William A. Bradley, diplômé en littérature anglaise et fort d'une expérience d'éditeur chez McClure, Phillips and Company (Cos-su-Beaumont, 2023: 40) demande régulièrement conseil à son ancien camarade de l'Université de Columbia, l'avocat Arthur B. Spingarn sur des points de droit d'auteur et de fiscalité aux États-Unis (W. A. Bradley, dossier juridique, A. B. Spingarn). Agents et traducteurs se distinguent en outre par leurs compétences financières, les premiers étant habilités à récolter les droits d'auteurs à transférer outre-Atlantique. Par ailleurs, grâce à leur réseau professionnel plus étendu, les agents ont davantage de facilité que les traducteurs pour identifier le bon interlocuteur et les ayant-droit, grâce à leur accès aux catalogues des agences états-uniennes. Ils ont cependant en commun des compétences linguistiques. À la période qui nous occupe, la maîtrise de l'anglais n'est en réalité pas si courante en France, y compris dans l'édition. À ce propos, Yvonne Bodet, la secrétaire de Michel Hoffman se moquait en 1946 de l'accent de Dionys Mascolo, alors responsable des droits étrangers chez Gallimard : « Son anglais est si drôle que quoique [*sic*] il les ait en partie épelés, je ne suis pas sûre d'avoir bien compris les titres. » (Bodet, 1946) Enfin, agents et traducteurs partagent aussi le goût de la littérature. Compte-tenu de ces compétences communes, et de ce qui a été souligné plus haut, il n'est guère surprenant de constater que plusieurs traductrices et quelques traducteurs, professionnels ou dilettantes, sont devenus agents. Prenant comme mesure au moins une traduction effectuée et publiée, sur la base de 19

co-agents français « majeurs » que j'ai pu identifier pour la période des années 1920 à 1970, j'établis la proportion d'« agents-traducteurs » à 42 % (cf. fig. 1)<sup>4</sup>.

NOM	AGENT	ACTIVITÉ DE TRADUCTION
Odette Arnaud	X	
Marie-Louise Bataille	X	
Jenny Bradley	X	X
William Aspenwall Bradley	X	X (vers l'anglais)
Denyse Clairouin	X	X
Sabine Delattre	X	
Doussia Ergaz	X	X
Michel Hoffman	X	
Suzanne Hotimsky	X	X
Mary Kling	X	
Michelle Lapautre	X	
Alice Le Bayon	X	X
Douglas McKee	X	
Donine Mouche	X	X
Maurice Renault	X	
Marie Schébéko	X	
Marguerite Scialtiel	X	
Helena Strassova	X	X
Melsene Timsit	X	

**FIG. 1**

Si on ne trouve qu'une seule traduction pour Donine Mouche qui après six ans d'activité s'associa en 1955 à l'Américain Douglas McKee (*Le Petit chien*, de Denise Trez), ou Alice Le Bayon (au moins un titre du très populaire Erle Stanley Gardner, créateur du détective Perry Mason), d'autres eurent des carrières de

<sup>4</sup> L'identification des agents pour cette période est réalisée à partir des archives d'agents, de différentes notifications dans le périodique spécialisé états-unien, *Publishers' Weekly*, ainsi que différents annuaires professionnels (*Who's Who in Literature?*; *Writers' and Artists' Year-Book...*).

traductrice plus longues. Le cas le plus emblématique est sans doute celui de Denyse Clairouin : traductrice dans les années 1930 – notamment de Henry James, Graham Green, D. H. Lawrence, ou encore de l'écrivain états-unien Dubose Heyward, auteur de *Porgy* adapté pour la scène musicale par George Gershwin – elle fonde dans les années 1930 une agence, le Bureau Littéraire Denyse Clairouin. En mémoire de celle qui mourut à Mauthausen, son nom fut donné à un prix international de traduction créé en 1946, décerné à la fois en France, aux États-Unis et en Angleterre. On évoquera également Doussia Ergaz, d'abord traductrice du russe, notamment des œuvres de Léon Tolstoï et Dostoïevski, ainsi que du roman *La Chambre obscure* de Vladimir Nabokov dont elle fut l'agente – à l'origine, notamment, de la parution en France de *Lolita* – et qui reprit le Bureau littéraire Clairouin après la Deuxième Guerre mondiale (Loison-Charles, 2023) ; ou Helena Strassova, traductrice de et vers l'allemand (*Les Justes* d'Albert Camus, *Les Yeux d'Elsa* de Louis Aragon...), agente de René Char, qui négocia par ailleurs la cession des droits français d'Enid Blyton, autrice de la célèbre série du *Club des 5*, dont on sait l'importance dans les fameuses « Bibliothèques » jeunesse rose et verte d'Hachette. Enfin, la grande « dame des lettres », Jenny Bradley, fut une traductrice occasionnelle : si elle déclina la proposition d'Ezra Pound de traduire de Joyce le *Portrait of an Artist*, elle traduisit sa pièce *Les Exilés*, et publia des traductions en français d'Edgar Allan Poe, Israel Zangwill, ou G. K. Chesterton (Cossu-Beaumont, 2023: 32). Quant à son mari, William Bradley, il s'était essayé à la traduction du français vers l'anglais.

Incidentement, on observe le même phénomène de transition d'une profession à l'autre aux États-Unis à la même période, quand on se penche sur le parcours de ces intermédiaires souvent méconnus. En l'état actuel de nos connaissances sur les agents littéraires, et au vu du nombre bien plus important d'agents littéraires actifs outre-Atlantique entre les années 1920 et 1970, il est difficile d'en estimer l'ampleur. Ensuite, contrairement à leurs homologues en France qui ont un intérêt particulier pour la traduction du fait de leur activité centrée sur les droits français de textes étrangers, la grande majorité des agents littéraires états-uniens, souvent établis à New York, sont des agents primaires, représentants des droits d'édition et dérivés sur le marché national, pour qui la traduction compte assez peu. Néanmoins, on notera une certaine convergence de trajectoires : ainsi Marion Saunders, née en Grande-Bretagne, commença sa carrière comme traductrice, à la fois de

l'allemand (Klaus Mann, Hermann Löns) et du français (Roger Verceil), avant de devenir la représentante à New York de l'agence Bradley ; Madeleine Boyd, née Reynier, en France, connue pour son rôle dans la publication de Thomas Wolfe chez Scribner's, qui traduit notamment les Thibault de Roger Martin du Gard. Osera-t-on proposer d'ajouter la catégorie « agents-traducteurs » à la typologie déjà connue des traducteurs ?

#### 4. L'invisibilité en partage – portrait de groupe

Par-delà ces compétences linguistiques propres aux « passeurs », les deux professions partagent l'invisibilité, ce qui sans doute suscita, dans l'après-Deuxième Guerre mondiale, les tentatives de professionnalisation de l'une et de l'autre. Cette invisibilité, à la fois dans l'histoire et dans la pratique, tient à plusieurs facteurs. Sur le plan historiographique, ce n'est véritablement que depuis une vingtaine d'années que le tournant « sociologique » dans le domaine des études sur la traduction mène traductologues, sociologues, chercheurs en littérature et historiens à se pencher sur l'histoire de la traduction. Avec le mouvement du *translational turn* vers le *translator's turn* au début des années 2000, cette exploration devient celle de l'histoire des traducteurs, en complément ou à rebours des analyses précédemment axées sur le texte (Banoun *et al.*, 2019 ; Van Doorslaer et McMartin, 2022) si bien qu'Andrew Chesterman proposa même en 2009 d'introduire l'expression « translator studies ». De même, dans le champ de l'histoire du livre, à l'exception de quelques articles épars, les agents littéraires ne commencent à faire l'objet d'études approfondies, dans le domaine anglo-américain d'abord, que depuis le milieu des années 2000 : on citera, pour les origines de la profession, l'ouvrage de Mary Ann Gillies, *The Professional Literary Agent in Britain, 1880-1920* (2008) ; concernant les agents français, des études approfondies n'apparaissent qu'à partir de la deuxième moitié des années 2010 (Cottenet, 2017 ; Cossu, 2023) auxquelles on pourra ajouter le rapport de Joste (2010), qui n'est toutefois pas une étude universitaire, et qui se concentre sur la période contemporaine. Des travaux en sociologie, nous l'avons évoqué en introduction, s'intéressent aujourd'hui à cette profession. Demeurent de nombreuses zones d'ombre, une méconnaissance de l'identité des agents établis en France, et de leur histoire. Cette assez longue absence dans l'historiographie se double d'une invisibilité plus générale liée à la

fois à la spécificité des activités des deux professions, et, sans doute, au genre des individus qui les pratiquent. Ce qui suit ne constitue que l'amorce d'une réflexion plus large sur l'évolution historique de la profession d'agent littéraire, ici mise en regard de celle de traducteur.

Entre les années 1930 et 1970, le travail des traducteurs et des agents est « invisible », et donc minoré, au sens où l'entend la sociologue Erin Hatton dans un article de 2017, prenant appui sur les analyses d'Arlene Kaplan Daniels (1987). Il s'agit d'un travail dévalorisé sous l'effet de plusieurs mécanismes sociologiques que Hatton nomme mécanismes d'invisibilité culturels, législatifs, et spatiaux (Hatton, 2017: 337). Selon que l'on se place à tel ou tel moment de l'historiographie de la traductologie, le traducteur, la traductrice, se « doivent » généralement d'être invisibles, discrets, de rester dans l'ombre, au service de l'auteur et de son texte<sup>5</sup>. Cette position est-elle intériorisée par davantage de femmes que d'hommes ? Sans données empiriques ceci reste une hypothèse. L'agent aussi est au service de l'auteur, mais son travail est plus spécifiquement minoré par l'éditeur, en France, qui refuse son entremise, ou rechigne à faire appel à lui, le plus souvent pour des raisons financières. On trouve dans les correspondances entre agents et éditeurs, dont celle entre M. Hoffman et ses interlocuteurs à Gallimard, d'assez nombreuses traces d'antagonismes (Cottenet, 2017). L'image de l'agent littéraire « parasite », voire « sangsue », que l'on rencontre souvent dans le discours des éditeurs états-uniens au début du XX<sup>e</sup> siècle, reste présente dans celui des éditeurs français dans la deuxième moitié du siècle, même si l'apport de la profession sur le marché des traductions devient de plus en plus incontestable à mesure que l'on se rapproche des années 1970<sup>6</sup>. Interviewée par le correspondant de *Publishers Weekly* en France, Herbert Lottman, l'agent Michelle Lapautre rappelait combien dans les années 1960, lorsqu'elle s'installait à Paris, les agents étaient encore « la cinquième roue du carrosse » (Lottman, 1977: 14). L'agent new-yorkais James Oliver Brown faisait un constat assez semblable pour la même période, concernant les agents primaires new-yorkais :

<sup>5</sup> Pour une discussion intéressante sur la question de l'invisibilité, voir notamment Sathya Rao, 2004.

<sup>6</sup> Sur la pérennité du discours dépréciatif de l'édition sur les agents, même dans le domaine de la traduction, voir notamment le compte-rendu de la table ronde « Les logiques d'influences et les logiques économiques de la traduction » organisée par la Société des Gens de Lettres (colloque des 25 et 26 octobre 2011), <https://www.sgd.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/la-traduction-litteraire/1525-table-ronde-les-logiques-dinfluences-et-les-logiques-economiques-de-la-traduction>.

Literary agents were in my day, in the world in which we operated, considered to be rather second-class citizens, not by the authors we represented but by people in that world. It was said about us that we just sat back and took our ten percent, or, in the case of some agents, fifteen percent, of the authors' receipts, creating nothing, just second-class citizens. In Hollywood, a party that included an agent as a guest was considered an event near the bottom of the social scale. On the East coast, agents were more socially accepted in the publishing world, although we remained just ten-percenters. (Brown, 1990: 11)

L'invisibilité des deux professions tient peut-être également à l'organisation spatiale du travail. Dans une certaine mesure, les deux activités sont relativement solitaires, et se pratiquent très souvent dans des espaces privés ou semi-privés : c'est le cas de Michel Hoffman, ou encore de Jenny Bradley depuis son appartement de l'Île Saint Louis. Herbert Lottman, observant l'édition française pour *Publishers Weekly*, évoque la « tradition française des appartement-bureaux pour les agents » (Lottman, 1975: 30), tandis que dans le portrait qu'il fait d'elle, Michelle Lapautre, indépendante depuis 1968, indique avoir choisi de travailler depuis chez elle pour être disponible pour ses enfants (Lottman, 1977: 26). Ceci semble par ailleurs confirmer l'idée que ce métier, comme celui de la traduction, présente un intérêt pour une femme « qui élève ses enfants », ce que fait remarquer Marie-Françoise Cachin dans *La traduction* (Cachin, 2007: 16). Si l'idée de la traduction comme profession plutôt « féminine » est largement répandue – ce que Schaeffner ou Heinich soulignent – il semble difficile, pour la période examinée, de la confirmer pour les agents, sur une base statistique. Il manque des données, et notamment des archives, pour déterminer la proportion de femmes agentes en France entre les années 1930 et 1970 ; aussi, tout en ayant conscience de la taille réduite de l'échantillon, j'avance avec prudence la proportion de 80 % de femmes agents, sur la base des 19 agents basés en France identifiés dans la période entre les années 1930 et 1970 (voir fig. 1). Il est intéressant, également, de constater que nombre de femmes sont à la tête de leur propre agence, donnant, de fait, leur nom à l'agence – c'est le cas de Denyse Clairouin, Helena Strassova, Donine Mouche, Alice le Bayon, ou encore, à partir de 1939 et bien qu'elle ne change pas le nom de l'agence fondée par son mari, de Jenny Bradley. Ceci confirme l'hypothèse selon laquelle cette profession, à l'instar de la traduction, peut constituer une voie d'entrée dans le secteur éditorial pour des femmes rarement représentées aux niveaux

élevés de responsabilité dans l'édition à proprement parler.

L'intérêt très récent pour ces agents et agentes en France explique le manque de connaissances sur la profession, et sa structuration, entre les années 1920 et 1970. Entre autres variables permettant d'éclairer la profession, on pourra se pencher sur les raisons du choix, sur les étapes de la formation des agents, ainsi que sur le périmètre d'action, ou « juridiction » selon le terme du sociologue Andrew Abbott désignant l'ensemble des tâches revendiquées et contrôlées par une profession. Les hypothèses suivantes nécessiteront d'être étayées ultérieurement, en particulier sur la base d'un travail d'archives, mais déjà se dégagent des parallèles entre les professions de traducteur et d'agent. La première hypothèse est celle de l'existence d'un élément de hasard dans le « choix » – ou peut-être s'agit-il d'un non-choix – de l'une et l'autre des professions. Si Cachin l'a souligné dans *La Traduction* (2007: 17 *ss.*), on le constate également dans les entretiens d'agents comme Michelle Lapautre et Mary Kling qui s'établissent dans les années 1960. C'est également le hasard qui guide les parcours de William et de Jenny Bradley, qui d'une certaine manière créent la profession en France, en partant d'un réseau d'éditeurs – souvent d'anciens camarades de William à Columbia – et d'amis écrivains qui leur confient leurs manuscrits (Cossu-Beaumont). De même, on peut supposer que c'est le hasard qui mène certains traducteurs et traductrices, en particulier les traducteurs occasionnels, à devenir agents. Ce choix de hasard, et l'idée d'une formation « sur le tas », s'expliquent par l'absence de diplôme permettant l'accès aux deux professions, qui de fait semblent mollement définies et très peu « professionnalisées ». Ainsi l'École supérieure d'interprétariat et de traduction (l'ESIT), créée en 1957, forme, certes, des traducteurs professionnels, mais jusqu'à 1990 et l'ouverture du DESS de traduction littéraire à l'Université Paris 7, les traducteurs littéraires, qu'ils soient professionnels, auteurs-traducteurs, ou universitaires-traducteurs, se seraient en grande partie formés seuls, ou au contact d'autres traducteurs et spécialistes de littérature (Banoun *et al.*, 2019 ; Béghain, 2021). De même, il n'existe pas alors, non plus qu'aujourd'hui, de formation diplômante pour les agents, mais la littérature secondaire et plusieurs interviews permettent de retracer quelques parcours et d'identifier des compétences acquises : son doctorat en droit obtenu en Allemagne, Michel Hoffman s'était forgé une expérience dans l'édition à Berlin avant de s'installer en France ; Michelle Lapautre et Mary Kling avaient toutes deux été étudiantes dans le domaine des humanités (littérature française à NYU pour Lapautre, histoire de

l'art à Smith College pour Kling), puis Kling s'était formée à l'édition auprès de l'éditeur d'art George Braziller. À ces compétences professionnelles s'ajoutent à l'évidence leur maîtrise de l'anglais : née de parents américains, Lapautre avait grandi aux États-Unis, et si les parents de Kling n'étaient pas anglophones, elle avait néanmoins reçu une éducation primaire en Angleterre et aux États-Unis. Pour plusieurs d'entre ces agents, on ajoutera une grande familiarité avec une certaine culture professionnelle nord-américaine, dont quelques caractéristiques se dessinent dans les correspondances transatlantiques : rigueur de la comptabilité et du suivi des négociations, innovation, respect des contrats, une certaine agressivité « commerciale »... Un portrait de Lapautre paru dans *Publishers' Weekly* en 1972 met en exergue son habile combinaison de méthodes américaines et de savoir-faire gaulois<sup>7</sup>. De fait, l'analyse des archives d'agents et d'éditeurs, des correspondances transatlantiques et des contrats en particulier, révèle la dimension encore artisanale de leurs pratiques – et de celles des éditeurs français – jusque vers la fin des années 1960 : agents et éditeurs états-uniens s'agacent régulièrement du manque de régularité dans la transmission des relevés de droits d'auteurs, des retards de paiement ; des manuscrits se perdent parfois en traversant l'Atlantique... (Cottenet, 2017).

Tout ceci renforce l'idée qu'il s'agit d'une profession « molle », caractérisée comme pour la traduction par une déontologie, des codes éthiques et professionnels non écrits. La nécessité de se légitimer aux yeux de leurs partenaires – éditeurs de chaque côté de l'Atlantique, et agents états – uniens-et, pour les agents tout au moins, devant l'administration fiscale, pousse agents et traducteurs à défendre leurs professions en les réglementant, exactement à la même période : en 1947 est créée l'ancêtre de la SFT (Société française des traducteurs) sous le nom d'Association professionnelle des traducteurs littéraires et scientifiques<sup>8</sup> ; en 1948, Marguerite Scialtiel, Jenny Bradley et Michel Hoffman déposent les statuts du Groupement professionnel des agents littéraires français (GPALF)<sup>9</sup>, qui en 1966 devint le

<sup>7</sup> Sur Hoffman, voir Cottenet, 2017 ; sur Mary Kling et Michelle Lapautre, voir notamment le Dictionnaire des passeurs de la littérature des États-Unis, <https://dicopalitus.huma-num.fr/>.

<sup>8</sup> Il est à noter que l'ATLF, l'Association des Traducteurs Littéraires de France, est créée en 1973, lors de la scission d'avec la SFT, et constituée en syndicat en 1981. <https://atlf.org/historique/>.

<sup>9</sup> Voir *Journal Officiel de la République française* du 9 juillet 1948 : la déclaration de statuts du GPALF à la préfecture de police date du 25 juin 1948 ; le siège social est situé au 117 du boulevard Saint-Germain, dans le bâtiment qui abrite le Cercle de la librairie, syndicat patronal français des industries du livre fondé en 1947.

Syndicat des représentants littéraires français (SRLF, 1966), alors présidé par Jenny Bradley, puis par Michelle Lapautre. Hoffman avait en partie conçu le GPALF sur le modèle de l'association professionnelle new-yorkaise, la Society of Authors' Representatives, fondée en 1928. En 1948 en France, il s'agissait déjà de défendre, face aux éditeurs, les droits des agents ainsi que leur statut fiscal, objet de discussion qui perdure dans les années 1970 et 80<sup>10</sup>. En 1954, en qualité de membre fondateur (GPALF), Michel Hoffman définissait ainsi la profession auprès de la Direction générale des Impôts, dans l'espoir de limiter le taux d'imposition :

L'agent littéraire est une personne que les auteurs français ou étrangers chargent de placer leurs manuscrits auprès des éditeurs français ou étrangers. Lorsque l'éditeur accepte un ouvrage, le contrat est conclu directement entre ces derniers et l'auteur qui intervient personnellement par sa signature. La rémunération de l'agent littéraire consiste en une commission que lui accorde l'auteur. [...] À notre point de vue, la profession telle qu'elle vient d'être définie ne peut être assimilée ni à celle de commissionnaire, qui agit sous son nom et sous sa responsabilité, ni à celle du courtier dont les attributions sont limitativement énumérées par le code de commerce, ni à celle de l'agent d'affaires, marchand de fonds de commerce [...] (Hoffman, 1954)

Cet extrait témoigne de la méconnaissance des agents littéraires français, assimilés à d'autres professions intermédiaires. En 1966, le Groupement professionnel des agents littéraires français choisit d'ailleurs de renommer la profession sous le vocable « représentants littéraires », ce qui permettait notamment d'éviter la confusion avec d'autres « agents » commerciaux ; par ailleurs, on notera que cette dénomination se rapproche de celle adoptée par les agents new-yorkais au sein de l'association professionnelle Society of Authors' Representatives (SAR). Comme celle-ci, le GPALF, puis le SRLF, défendaient donc aussi la juridiction de la profession face aux traducteurs-agents, aux *scouts*, et bientôt, aux départements de droits étrangers à l'intérieur des maisons d'édition, et aux avocats. Ces efforts, en réalité, illustrent l'absence de définition claire de la profession, encore dans les années 1960.

<sup>10</sup> Voir les quelques documents des archives du Syndicat des conseils littéraires indépendants français (SCLIF) qui remplace le SRLF à cette époque. Michelle Lapautre joua un rôle non négligeable dans la consolidation, et de fait, dans la structuration de la profession au sein du SCILF dans les années 1980.

## 5. Conclusion

Par-delà l'exemple de l'importation de la littérature des États-Unis en France, traducteurs/traductrices et agents ont assurément leur place dans les histoires littéraires nationales, tout autant que transnationales, et celle-ci mérite d'être davantage examinée. Les collaborations et la concurrence entre ces deux catégories d'intermédiaires dans la circulation des textes sont attestées dans les archives d'agents littéraires. Prendre en considération ces catégories d'intermédiaires longtemps négligés permet une compréhension plus fine des dynamiques d'interaction, de dépendance, voire des rapports de force entre les différents acteurs des transferts culturels de cette période : ces rapports de collaboration/soumission semblent assez évidents dans le cas des relations traducteur/éditeur ; on pense moins que la relation de proximité d'un ou d'une traductrice avec un co-agent pouvait lui valoir d'être valorisée auprès des interlocuteurs de l'édition de chaque côté de l'Atlantique, et faciliter l'obtention de contrats.

Toutefois, les liens entre agents et traducteurs ne se limitent pas aux inévitables et nécessaires interactions professionnelles. Historiquement, on observe à la fois une convergence de leurs missions, voire parfois une certaine confusion entre les prérogatives des uns et des autres, des compétences partagées, linguistiques notamment, ainsi que des similitudes dans leur statut, marqué par l'invisibilité. Cette invisibilité, dans l'historiographie et dans la pratique, constitue un obstacle à leur reconnaissance, sans doute ; mais elle fut également un moteur important des efforts collectifs, après 1945, pour délimiter clairement le périmètre de chaque profession, et de fait, pour améliorer la professionnalisation de ces deux métiers. Cette esquisse en forme d'hypothèses devra être vérifiée à une plus large échelle dans la perspective d'une histoire de la profession. Elle ouvre, je l'espère, des voies pour la recherche en histoire de la traduction et des traducteurs en suggérant la piste des archives d'agents et d'agences, encore peu exploitées dans cette perspective.

## RÉFÉRENCES

### ARCHIVES ET SOURCES PRIMAIRES ÉDITÉES

- BODET, Y. (1946) *Yvonne Bodet à Michel Hoffman*, 7 mai. [lettre]. IMEC: Archives Bradley-Hoffman, HOF ED.FR.33.02.
- BRADLEY, J. (1951). *Jenny Bradley à Joan Walsh*, 9 avril [Lettre]. Columbia Butler Library: Random House Records, 1925-1999, Butler, MS#1048, Box 305.
- BRADLEY, W. A. (1934) *William A. Bradley à René Lécuyer*, 3 juillet. [lettre]. Fonds Hachette, Librairie des Champs Elysées. IMEC. Boîte 100, Dossier 173.
- BRADLEY, W. A. *Arthur B. Spingarn. Dossier juridique (1927-1937)*. IMEC: Archives de l'agence littéraire Hoffman, 115BRH/456/12.
- BROWN, J. O. (1990) My Life as an Agent. *Columbia Library Columns*, 39(2), pp. 11-22.
- BRUYÈRE, C., LAPAUTRE, M. (1998) Un agent littéraire à Paris : Claire Bruyère s'entretient avec Michelle Lapautre. *Revue Française d'Études Américaines*, 78, pp. 78-83.
- GALLIMARD, G. (1936). *Gaston Gallimard à Maurice Edgar Coindreau*, 28 mai. [lettre]. IMEC: Fonds Coindreau, CND6.
- GRESSET, M. (1992) Préface. In Coindreau, M-E. *Mémoires d'un traducteur. Entretiens avec Christian Guidicelli*. Paris : Gallimard, 1992, pp. i-xiii.
- HOFFMAN, M. (1946a) *Michel Hoffman à Pierre François Caillé*, 29 janvier. [lettre]. Archives de l'agence littéraire Hoffman. IMEC. HOF.ED.FR.24.03.
- HOFFMAN, M. (1946b) *Michel Hoffman à Pierre Morgat*, 5 avril [lettre]. Archives Hoffman-Bradley. IMEC. HOF.ED.FR.34.02.
- HOFFMAN, M. (1946c) *Michel Hoffman à L. Suchet*, 8 octobre. [lettre]. Archives de l'agence littéraire Hoffman, IMEC, HOF. ED.FR.34.02.
- HOFFMAN, M. (1947) *Michel Hoffman à Gertrude Weiner*, 17 décembre (lettre). Archives de l'agence littéraire Hoffman, IMEC, 115BRH/82/3, « Curtis Brown, New York ».
- HOFFMAN, M. (1954) *Michel Hoffman à M. le Directeur général des impôts*, 15 avril. [lettre]. Archives de l'agence littéraire Hoffman, IMEC, 115BRH/438/1, registre comptable, 1945-1963.
- LAPAUTRE, M. *Dossier*. Archives de l'agence littéraire Hoffman, IMEC 115BRH/293/7.
- LÉCUYER, R. (1950) *René Lécuyer à Albert Pigasse*, 20 octobre. [lettre]. Fonds

Hachette, Librairie des Champs Elysées. IMEC. Boîte 100, Dossier 173.  
SYNDICAT DES CONSEILS LITTÉRAIRES INDÉPENDANTS. Dossier SCLIF.  
IMEC : archives de l'agence littéraire Hoffman, 115BRH/388/7.

#### LITTÉRATURE SECONDAIRE

- ANON. Les logiques d'influences et les logiques économiques de la traduction. Table ronde. Colloque organisé par la Société des Gens de Lettres, 25-26 octobre 2011. Consulté : 27/12/2024. Actes du Forum ici <https://www.sgdl.org/sgdl-accueil/presse/presse-acte-des-forums/la-traduction-litteraire/1525-table-ronde-les-logiques-dinfluences-et-les-logiques-economiques-de-la-traduction>.
- ABBOTT, A. (1983) Professional Ethics. *American Journal of Sociology*, 88(5), mars, pp. 855-885.
- ABBOTT, A. (1988) *The System of Professions. An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: University of Chicago Press.
- BANOUN B., POULIN, I., CHEVREL, Y. (dir.) (2019) *Histoire des traductions en langue française, XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Verdier.
- BÉGHAIN, V. (2021) Le traducteur universitaire entre mythes et réalités. In: F. Wuilmart et V. Duché, dir. *Présences du traducteur*. Paris: Classiques Garnier, pp. 25-38.
- CACHIN, M-F. (2007) *La Traduction*. Paris: Editions du Cercle de la Librairie.
- CHESTERMAN, A. (2009) The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes. Journal of Language and Communication in Business*, 42, pp. 13-22.
- COSSU-BEAUMONT, L. (2023) *Deux agents littéraires dans le siècle américain : William et Jenny Bradley, passeurs culturels transatlantiques*. Lyon: E.N.S Editions.
- COTTENET, C. (2017) *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade: American Fiction, French Rights, and the Hoffman Agency*. New York: Routledge.
- COTTENET, C., VALLAS, S. (2023) Introduction. Passeurs de la littérature des États-Unis en France, 1917-1967 (2). *Transatlantica* [En ligne], 1, 2023, mis en ligne : 01/06/2023, consulté : 17/10/2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/20685>.
- COTTENET, C. et al. (dir.) (2022-) *Dictionnaire des passeurs de la littérature des États-Unis*. <https://dicopalitus.huma-num.fr/>

- FERRANDO, A. (2019) *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*. Milano: Franco Angeli.
- GILLIES, M. A. (2007) *The Professional Literary Agent in Britain, 1880-1920*. Toronto: University of Toronto Press.
- HATTON, E. (2017) Mechanisms of invisibility. *Work, Employment & Society*, 31(2), pp. 336-351. <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26500194>.
- HEINICH, N. (1984) Les traducteurs littéraires : l'art et la profession. *Revue française de sociologie*, 25(2), pp. 264-280.
- HERSANT, P. (2021) The Coindreau archives: A translator at work. In: A. Nunes, dir. *Genetic Translation Studies*. Londres: Bloomsbury Academic, pp.163-178.
- KAPLAN DANIELS, A. (1987) Invisible Work. *Social Problems*, 34(5), pp. 403-415.
- LANFRANCHI, A. (2024) *Translations and Copyright in the Italian Book Trade. Publishers, Agents, and the State (1900-1947)*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2024.
- LOISON-CHARLES, J. (2023) Notice Doussia ERGAZ (1904-1967), *Dictionnaire des Passeurs de la Littérature des États-Unis*, consulté : 16/01/2025, url : <https://dicopalitus.huma-num.fr/notice/doussia-ergaz-1904-1967>.
- LOTTMAN, H. R. (1972) The Fastest Growing French Literary Agency. *Publishers Weekly*, 201(7), 14 février, pp. 38-39.
- LOTTMAN, H. R. (1975) Mary Kling: Walking the Tightrope as an Agent in Paris. *Publishers Weekly* 207(15), 14 avril, p. 30.
- LOTTMAN, H. R. (1977) Americans Abroad. Michelle Lapautre. *Publishers Weekly*, 211(22), 30 mai, pp. 25-26.
- LOTTMAN, H. R. (1979) PW Interviews. Mary Kling. *Publishers Weekly* 216(12), 17 septembre, pp. 76-77.
- MCGRATH, L. (2021) Literary Agency. *American Literary History*, 33(2), pp. 350-370.
- PICKFORD, S. (2022) Book history and translation history. In: C. Rundle, dir. *The Routledge Handbook of Translation History*. Londres: Routledge, pp. 204-216.
- POTHIER, J. (2018) Passeurs de Modernité : Coindreau et Sartre. *Sociocriticism*, 33(1-2), pp. 369-394.
- RAIMO, J. (2021) The Business of Europe: The Agenzia Letteraria Internazionale and the Postwar European Market. Paper, SHARP 2021, Münster.
- RAO, S. (2004) Quelques considérations éthiques sur l'invisibilité du traducteur ou

- les vertus du silence en traduction. *Traduction, éthique et société* 17(2), pp. 13-25.
- SAPIRO, G. (2016) Faulkner in France. Or How to Introduce a Peripheral Unknown Author in the Center of the World Republic of Letters. *Journal of World Literature* 1(3), pp. 391-411.
- SAPIRO, G., LEPELIER, T. (2021) Les agents de la globalisation éditoriale. Stratégies de conquête et de résistance. *Réseaux*, 2(226-227), pp. 127-153.
- SCHAEFFNER, C. (2013) Women as translators, as translation trainers, and as translation scholars. *Women's Studies International Forum*, 40, pp. 144-151, consulté : 4/12/2024, <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2013.06.005>.
- SINYKIN, D. (2023) *Big Fiction. How Conglomeration Changed the Publishing Industry and American Literature*. New York: Columbia University Press.
- THOMPSON, J. (2010) The Rise of the Literary Agent. *Logos*, 21(3-4), pp. 94-108.
- THOMPSON, J. (2012) *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity.
- VAN DOORSLAER, L., McMARTIN, J. (2022) Where translation studies and the social meet. Setting the scene for 'Translation in Society'. *Translation in Society*, 1(1), pp. 1-14. Consulté : 4/12/2024. <https://doi.org/10.1075/tris.22002.van>.
- VAUSSARD, M. (1947) Pour avoir de bonnes traductions. *Le Monde*, 28 mai 1947, en ligne.

## Résumé

La sociologie et l'histoire de l'édition ont mis en lumière l'importance des intermédiaires dans la circulation internationale des textes et des idées. Pour mieux cerner les dynamiques de cette circulation, dont la traduction n'est qu'une des modalités, il importe de comprendre, au-delà du rôle individuel joué par différentes catégories d'importateurs, dans quels réseaux ceux-ci s'insèrent, et comment ils interagissent pour faire advenir l'œuvre traduite. Jusqu'à des travaux récents, l'agent littéraire n'avait que très peu fait l'objet d'études approfondies. Si l'enquête de G. Sapiro et T. Leperlier (2020), ou l'ouvrage de Jim Thompson (2012) pour l'édition dans le monde anglophone permettent de faire la lumière sur la sociologie des agents à l'époque contemporaine, l'histoire des agents littéraires et de leur rôle dans la circulation transatlantique au milieu du XX<sup>e</sup> siècle reste encore à écrire. À partir d'archives d'agents et d'éditeurs, cet article apporte un éclairage sur la relation entre agents littéraires et traductrices/traducteurs dans la circulation de textes littéraires entre les États-Unis et la France dans la période des années 1930 aux années 1970, avant l'accélération de la mondialisation. En complément des modalités de cette relation, des collaborations à la concurrence, on verra que les deux professions se sont construites dans et à travers l'invisibilité qu'elles partagent.

**MOTS CLÉS :** traducteurs/traductrices littéraires, agents, professions, histoire de l'édition, France, États-Unis

### Summary

Both sociology and publishing history have highlighted the importance of intermediaries in the international circulation of texts and ideas. By going beyond the individual role played by specific categories of intermediaries, an understanding of how they fit into different networks and how they interact to facilitate translations allows for a deep insight into the dynamics of this circulation. Among these intermediaries, literary agents have long been overlooked. While the works of G. Sapiro and T. Leperlier (2020), as well as Jim Thompson's research (2012) for the English-speaking world, have illuminated the sociology of agents in contemporary times, the history of literary agents and their role in transatlantic circulation in the mid-twentieth century remains largely unexplored. Drawing on the archives of agents and publishers, this article aims to shed light on the relationship between literary agents and translators in the circulation of literary texts between the USA and France from the 1930s to the 1970s, prior to the acceleration of globalization. In addition to exploring the modalities of this relationship – ranging from collaboration to competition – we demonstrate that both professions were shaped by the shared experience of invisibility.

**KEYWORDS:** literary translators, agents, professions, publishing history, France, United States

**Kristina GRGIĆ**

Faculty of Humanities and Social Sciences  
University of Zagreb (Croatia)

*Original Research Paper*

## **Reception and Canonisation of William Shakespeare's Works in Croatian Translation Prefaces**

### **1. Introduction**

Translation research has only recently begun to focus more closely on the form and function of paratexts, drawing inspiration from Gérard Genette's seminal study of this seemingly marginal accompaniment to various types of texts, which is nevertheless laden with meaning. Adapting Genette's metaphor of a threshold, Kathryn Batchelor has provided a broad and functional definition of paratexts applicable within the context of translation studies: "A paratext is a consciously crafted threshold for a text which has the potential to influence the way(s) in which the text is received" (2018: 142). Batchelor also links her definition to Mona Baker's concept of translations and their paratexts as sites for framing or constructing narratives, viewed "as an active strategy that implies agency and by means of which we consciously participate in the construction of reality" (Baker, 2006: 106; see Batchelor, 2018: 145-147). In line with these views, translation paratexts can be analysed in terms of the specific narrative(s) they construct about the translated works and their authors, as well as the reception of these authors in a particular culture, as exemplified by the case of William Shakespeare.

As an object of any narrative of reception, Shakespeare carries significant symbolic weight or cultural capital in the sense outlined by Pierre Bourdieu<sup>1</sup> both in his native Anglophone culture and in the broader contexts of European and global culture (*cf.* Delabastita, 2009: 263-264). The fact that the latter is currently charac-

<sup>1</sup> For the significance of Bourdieu's economy of symbolic goods and field theory in the study of the global circulation of translated books, see e. g. Sapiro, 2008.

terized by strong Anglophone dominance has undoubtedly facilitated the worldwide canonisation of Shakespeare's works; however, their ongoing international dissemination has also enabled various forms and strategies of nonhegemonic appropriation (*cf.* Ciglar-Žanić, 2001). Since Croatian culture occupies a marginal position in relation to the aforementioned international contexts, its reception of Shakespeare is twofold: on the one hand, it is nonhegemonic by virtue of its marginality; on the other hand, this position has continually prompted Croatian culture to use Shakespeare for its symbolic de-marginalisation and cultural legitimation at both the European and global levels.

These attempts are grounded in a rich and varied history of Shakespeare's reception in Croatia, the beginnings of which coincided with the rise in his broader European reception in the late eighteenth and early nineteenth centuries. When focusing on translations, this history is often presented in narratives of progress, tracing an outline from insecure beginnings to notable improvements and achievements in the second half of the twentieth century (Lupić, 2010: 148-149).<sup>2</sup> This has simultaneously helped position Shakespeare on the national agenda, making his figure and oeuvre a fitting testing ground for a number of important, and sometimes contested, issues in Croatian translation history.

While scholarly research has been central to constructing the overall Shakespearean reception narrative, its key stages and issues can also be mapped out through the analysis of translation prefaces to his works in Croatian, bearing in mind that a number of these prefaces constitute scholarly studies in their own right. This analysis will focus on a representative sample, selected in accordance with G. Genette's more inclusive definition of a preface, which encompasses "every type of introductory (preludial or postludial) text" (Genette, 2001: 161)- in this case, forewords, afterwords, and translators' remarks. The largest portion of the sample pertains to the twentieth century, the most significant and fruitful period for reception, and was largely published by Matica hrvatska (*Matrix Croatica*), one of the key Croatian cultural institutions,<sup>3</sup> which undertook the task of promoting Shakespeare by publishing all his works in Croatian. Beginning with the first edition of a translated play (*Othello*) in 1919, Matica hrvatska published

<sup>2</sup> Such teleological accounts of Shakespeare in translation are common in the history of his international reception (Delabastita, 2009: 264).

<sup>3</sup> That is, endowed with the power to consecrate or ascribe cultural capital (*cf.* Bourdieu, 1996; Sapiro, 2008: 155).

three series of translations-11, 16, and 26 works, respectively -during the twentieth century (both first and second editions), ultimately completing the task with the first edition of Shakespeare's *Complete works* in 2006-2007.<sup>4</sup>

In addition to the 48 translation prefaces by Matica (excluding reprints), 11 prefaces in editions by other publishers have been consulted, considering the significance of the original text(s) (*Hamlet* – 2 editions) and their specific position in Shakespeare's oeuvre (the sonnets and the poem *Venus and Adonis* – 4 editions), as well as the importance of the translators: renowned writers Vladimir Nator (*Macbeth*, 1917) and Antun Šoljan (the *Šoljan's Shakespeare* series, 2021),<sup>5</sup> and theatre directors and translators Branko Gavella (*As You Like It*, 1957, 2007) and Vladimir Gerić (*Shakespeare's Selected Tragedies*, 2015 [the foreword and afterword]). The majority of the consulted prefaces are translatorial (in E. Dueck's terms; cf. Batchelor, 2018: 31), as they are not translated source text paratexts but were authored by the translators or Croatian scholars. There is only one translated epitext, i.e., originally published as a separate text (Genette, 2001: 344-370): a scholarly study by Jan Kott included in Matica's third edition of *The Tempest* (*Oluja*, 1979).<sup>6</sup>

In general, Matica's translators have proved to be important figures in Croatian translation history, many of whom were also well-known writers, scholars, and critics. Beginning with one of the most prolific figures, Milan Bogdanović, who played a major role in introducing Shakespeare to Croatian culture and theatre (with 13 translations published by Matica and 9 prefaces), the translators who wrote their own prefaces include Vinko Krišković,<sup>7</sup> Josip Torbarina, Luko Paljetak, Antun Šoljan,

<sup>4</sup> Matica's role in Shakespeare's Croatian reception has been critically examined by Ivan Lupić (2010: 145-220), whose research included translation prefaces to a certain extent, thus providing a foundation for this analysis (in addition to Lupić, 2007).

<sup>5</sup> Šoljan's Shakespearean translations in this series had previously been published by Matica hrvatska.

<sup>6</sup> The source of this text ("*The Tempest*, or Repetition" in the English version) is not stated. The inside book cover (somewhat confusingly) describes it only as the preface authored by Jan Kott, which could lead a less informed reader to presume that it was commissioned for this edition (Lupić, 2010: 189). Part of another study by Kott is translated in the conclusion of the preface to *Richard III* by Giga Gračan (1982: 21-22).

<sup>7</sup> Krišković, who managed to publish only one play in translation (*Hamlet*), may have translated 24 or even as many as 29 Shakespeare's plays, whose manuscripts appear to have been lost (Hergešić, 1978: 80-82; Brlek, 2017: 15-16). Fourteen of his translatorial prefaces (out of the alleged eighteen) were, however, published in journals as epitexts, and later collected in separate editions (1934-1935; renewed and complete ed. by Brlek, 2017). This paper will refer to Krišković's first preface to *Hamlet*, which accompanied his translation (1926), noting that it is not identical to the later and revised epitextual version. Today unjustly forgotten, Krišković was not an English scholar by profession, but his studies of Shakespeare's plays demonstrate a commendable level of insight and expertise (Brlek, 2017: 7-8).

and Mate Maras – also the sole translator and preface author in Matica's *Complete Works* (the foreword and afterword). A number of Croatian scholars and critics were specifically commissioned as preface authors, such as Josip Torbarina (for texts by other translators), Mladen Engelsfeld, Ivo Šoljan, Giga Gračan, and Janja Ciglar-Žanić. Prefaces analysed from other publishers were also authored by scholars and critics: Vladoje Dukat (Nazor's *Macbeth*), Miroslav Beker and Mladen Engelsfeld (two separate editions of *Hamlet*), Boris Senker (V. Gerić's translations), Maja Tančik (*Šoljan's Shakespeare*), and Božica Jelušić (the Kajkavian translation of the sonnets).

In the narrative of “Croatian Shakespeare”, which can be reconstructed from the analysed prefaces, two major topics have emerged as the most prominent: Shakespeare's authorial image and his oeuvre, as well as reflexions on his Croatian reception history and translation-related issues.

## 2. Shakespeare: the Author and His Oeuvre

The tradition of “inventing Shakespeare”, as Stephen Orgel describes it—“the creation of an author suited to the increasing canonicity of the works” (Orgel, 2022: 1; cf. Lupić, 2007: 303-304)—has left its mark on his Croatian reception history. Accordingly, the analysed prefaces recognise Shakespeare as an Anglophone classic and, even more importantly from the Croatian perspective, as one of the key figures in the global literary canon. His canonical status is both implied and explicitly stated in scattered comments, particularly in prefaces to earlier editions, whose authors appear to have felt a stronger need to glorify Shakespeare as part of their strategy for appropriating the cultural legacy of the great classic. Vladoje Dukat's hyperbolic panegyric serves as an illustrative example:

Discussing the value of Shakespeare's poetic heritage would be akin to pouring water into the sea. Shakespeare, by common consensus, is universally regarded as the greatest dramatic genius this world has yet produced. (...) As a dramatist, Shakespeare belongs to all of humanity, just as Homer, as an epic author, is the property of all educated nations; a translation of a play by Shakespeare is seen as an enrichment of one's own literature (Dukat, 1917: VIII).<sup>8</sup>

<sup>8</sup> All translations from Croatian into English are mine.

One common point in both early and later praises of Shakespeare is the (presumed) universality of his oeuvre, which is equated with his ability to depict the core of the human condition and nature, particularly through his masterful characterisation (e.g., Dukat, 1917: XI-XII; Krišković, 1926: 8-15; Bogdanović, 1919a: 12-15;<sup>9</sup> Torbarina, 1979: 11-12; Torbarina, 1987: 14). Milan Bogdanović's preface to the aforementioned translation of *Othello* adds another point to the issue of universality, emphasising the international celebration of Shakespeare's 300<sup>th</sup> death anniversary during the First World War, creating an image of Shakespeare as a genius and benefactor of humankind capable of bridging divides between warring nations (Bogdanović, 1919a: 3-4).

Some prefaces present a portrait of Shakespeare the man, outlining key points of his biography (e.g., Dukat, 1917: V-VIII; Bogdanović, 1919a: 4-12; Angjelinović, 1958: 279-280; Gavella, 2007: 185-187; Maras, 2006: 5-7) and/or establishing its (presumed) correlations with his oeuvre. In a more general sense, his texts are viewed as the expression of his "soul", i.e., his feelings and thoughts, especially in earlier prefaces (e.g., Dukat, 1917: XIII; Bogdanović, 1919a: 7, 15; Krišković, 1926: 23; Angjelinović, 1958: 280). Branko Gavella offers an intriguing perspective here, both denying and simultaneously affirming the importance of the author figure. While he argues that the paucity of verified data renders all autobiographical and socio-historical interpretations largely irrelevant for understanding Shakespeare's art, he nonetheless recognises the author's elusive presence in his texts, which alone can provide a true window into the figure of Shakespeare the man and the source of their enduring appeal (Gavella, 2007: 187-188).

In a more concrete vein, several prefaces focus on the various stages and forms of Shakespeare's artistic career, adhering to another narrative of progress established in the nineteenth-century Shakespeare studies (*cf.* Lupić, 2010: 171) and based on the presumed "developing line of his genius" (Torbarina, 1987: 14). Earlier comedies are thus viewed as imbued with a lighter, more cheerful tone (Bogdanović, 1919a: 7; Torbarina, 1990: 5), seen as products of his artistic apprenticeship and preparation for his later masterful achievements (e.g., Bogdanović, 1922b: 3; Paljetak, 1977a: 7-8; Maras, 2006: 8). In this context, they are accompanied by the early tragedy *Titus Andronicus* (Torbarina, 1977: 7, 10; Maras, 2006: 8), several history plays (*Henry VI* – Maras, 1979a: 6; Maras,

<sup>9</sup> Bogdanović presented similar views in several later prefaces.

2006: 7; parts of *Richard III* – Maras, 2006: 7-8; Bogdanović, 1951a: 265-266), and, at least chronologically, by the tragedy *Romeo and Juliet* (Bogdanović, 1927: 4).<sup>10</sup> Following the more mature comedies (e.g., *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *Twelfth Night*, parts of *A Midsummer Night's Dream*; Bogdanović, 1926: 3; Torbarina, 1970: 7; Torbarina, 1981: 7; Maras, 2006: 8-9)<sup>11</sup> and the remaining history plays (Maras, 2006: 8-9), is the stage often perceived as the apex of Shakespeare's creative career – his mature tragedies (the “big four”: *Hamlet*, *King Lear*, *Othello* and *Macbeth*, as well as *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus* and *Timon of Athens*).<sup>12</sup> They are sometimes associated with a bleaker, more pessimistic worldview, echoed in the so-called “dark comedies”/“problem plays” of the same period (*All's Well That Ends Well*, *Measure for Measure*, *Troilus and Cressida*; Bogdanović, 1919a: 9-10; Torbarina, 1987: 7; Torbarina, 1990: 5-6; Šoljan, 1977a: 8; Maras, 2006: 9). Finally, some introductions present Shakespeare's late plays, or romances, as the product of a period of peace and harmony, contentment, and reflection (Bogdanović, 1919a: 11; Bogdanović, 1951b: 144; Paljetak, 1987: 21-22; Beker, 1991: 6), or, conversely, of boredom and disappointment with life (Maras, 1990: 5).

The sonnets hold a unique position in the author's oeuvre, both in terms of their genre and of the attention given to their hypothetical autobiographical content, which has led to the development of a longstanding critical tradition (cf. Lupić, 2007: 157-169, 304; Delabastita, 2009: 267). In line with this tradition, several translation prefaces (those accompanying the sonnets and several general introductions) engage in autobiographical speculation.<sup>13</sup> Some authors once again emphasise the expressive dimension, which is especially valued in the

<sup>10</sup> This tragedy holds a special status, as its composition and first performance fall within Shakespeare's early period, differing from his later tragedies in both content and form. Nevertheless, it has become part of the core canon of his plays and is frequently celebrated as the “most renowned love story in the world” (cf. Torbarina, 1976: 9; Maras, 2006: 8; Paljetak, 2023a). The poem *Venus and Adonis*, an earlier text from Shakespeare's poetic oeuvre, stands as another exception, being unanimously praised in the prefaces (Dukat, 1917: XV; Angjelinović, 1958: 238; Maras, 1996b; Paljetak, 2023b).

<sup>11</sup> Bogdanović (1919a: 7-8; 1922a: 3) and Torbarina (1990: 5) do not always insist on distinguishing these comedies from the earlier ones, at least not in terms of tone.

<sup>12</sup> See, for example, Bogdanović, 1919a: 8-10; Bogdanović, 1919b: 9; Torbarina, 1969: 7; Torbarina, 1979: 7; Šoljan, 1970a: 7-8; Šoljan, 1987a: 5; Šoljan, 1990a: 5; Beker, 1991: 6; Engelsfeld, 1996: 8-9; Maras, 2006: 9.

<sup>13</sup> The following prefaces were consulted: Bogdanović, 1919a: 10-11; Dukat, 1917: XV; Angjelinović, 1958: 241-248; Paljetak, 2009: 199-225; Ciglar-Žanić, 1996: 99-113; Maras, 1996a; Jelušić, 2000: 178-184.

sonnets for supposedly offering the most authentic insight into Shakespeare's feelings and experiences (e. g. Dukat, 1917: XV; Angjelinović, 1958: 244; Maras, 1996b). More specific issues raised by the aforementioned critical tradition, and frequently discussed in these paratexts, include the elusive identity of the dedication's addressee and the (purported) real-life individuals concealed beneath the protagonists of the (purported) sequences or narrative fragments reconstructed in the collection (*cf.* Lupić, 2007: 212-215). The primary value of the sonnets, however, is also assumed to lie in their universality, while precise autobiographical interpretation is, to varying degrees, ultimately downplayed because of the unreliability of available data and its eventual irrelevance for the sonnets' poetic value.<sup>14</sup> This issue is the most astutely addressed from a scholarly perspective by Janja Ciglar-Žanić, who emphasises the importance of the literary conventions that shaped the sonnets and were subsequently reshaped by them in innovative ways (1996: 109-113).

Although largely based on earlier critical traditions and disputed, particularly by twentieth-century immanent approaches, autobiographical interpretations of Shakespeare's oeuvre cannot be denied their historical value. They have contributed to the creation of his authorial image, which continues to hold appeal for contemporary Croatian translators and Shakespeare scholars, and has become an indispensable part of the broader narrative of his Croatian reception.<sup>15</sup>

This narrative provides an overall representation of Shakespeare's works as presented in translation prefaces, which, while not solely focused on autobiographical or broader contextual interpretations, also address the literary features and qualities of the originals. As can be expected, some of the most popular and highly regarded texts have more translations and editions, and consequently more

<sup>14</sup> Luko Paljetak, for example, concludes emphatically: "The hypothesis has been proposed, but, let us be honest, it is by no means the most important. We should forget it and remember only the beauty of (*this*) poetry!" (Paljetak, 2009: 225). Paljetak expresses similar views in the introduction to his translation of *Love's Labour's Lost*, where he also explores the possible autobiographical (and historical) background and its connections with the sonnets (1977a: 12). Definitive autobiographical readings are strongly opposed in the afterword to the Kajkavian translation of the sonnets, possibly for the reasons discussed further below.

<sup>15</sup> A well-known twenty-first-century biography, written by leading New Historicist scholars Stephen Greenblatt – *Will in the World* (2004), is cited by Luko Paljetak in two prefaces (2023a; 2023b). Mate Maras's preface to *The Complete Works* also provides a brief biographical overview, despite the introductory claim that no specific details of Shakespeare's life are available (Maras, 2006: 5-7; for critique see Lupić, 2010: 169-170).

paratexts, with *Hamlet* (six complete translations)<sup>16</sup> and *Romeo and Juliet* (five complete translations)<sup>17</sup> occupying the top two positions. Histories are notable for the opposite reason: their popularity during the early stages of Shakespeare's reception in Croatia (i.e., the nineteenth and early twentieth centuries) appears to have waned during the twentieth century. Most have only one separate printed translation, one of which lacks a preface (*Henry IV, Part 1*, translated by Milan Šenoa, 1922), while others are accompanied by relatively brief prefaces (Maras, 1978, 1979a, 1979b). The more popular history, occasionally classified as a tragedy, *Richard III*, is an exception, with three separate editions and more extensive introductions (1923, 1951 – translated and prefaced by M. Bogdanović; 1982 – translated by M. Maras, prefaced by G. Gračan).

Prefaces to several plays that had previously been less popular or less known in Croatian culture—in other words, had not been (frequently) translated and staged—are noteworthy in this context, as they could promote these texts by introducing them to potential readers. This group includes prefaces to earlier plays such as *The Two Gentlemen of Verona* (Šoljan, 1988), *Love's Labour's Lost* (Paljetak, 1977a) or *Titus Andronicus* (Torbarina, 1977), whose value is acknowledged despite their (alleged) inferiority to Shakespeare's mature plays. Some of the later undervalued and/or underrepresented texts also received due attention, including *Troilus and Cressida* (Torbarina, 1990), *Henry VIII* (Maras, 1979b), and the romances *Pericles* (L. Paljetak, 1987) and *Cymbeline* (J. Ciglar-Žanić, 1990). The renowned translator and writer Antun Šoljan played an important role in this regard, as he chose three previously untranslated or rarely translated plays (*Timon of Athens*, *Anthony and Cleopatra* and *All's Well That Ends Well*; cf. Tančik, 2021: 94-95), providing them with relatively short but insightful prefaces.

The scholarly content and informative value of all analysed translation prefaces expectedly vary, reflecting, to a certain extent, the different stages of Shakespeare

<sup>16</sup> The first published complete translation, by August Harambašić (1887), is an indirect translation based on August Schlegel's German version of *Hamlet*; this edition does not include a preface. Four translations by different authors are included in Matica hrvatska's series (Krišković, 1926; Bogdanović, 1950, 1956; Torbarina, 1979; Maras, 2006), three of which (i.e., all except Krišković's) were reprinted several times by other publishers. Vladimir Gerić's rendering of *Hamlet* is included in *Shakespeare*, 2015.

<sup>17</sup> Another indirect translation from German by the renowned writer, August Šenoa (1883; no preface and published by a different publisher) was followed by four translations of this play, also published by Matica hrvatska (translations and prefaces by M. Bogdanović, 1927, 1950; J. Torbarina, 1976; M. Maras, 2006; L. Paljetak, 2014; the first three have also been reprinted in various editions).

studies from the late nineteenth century through the twentieth century – at least in terms of their reception in Croatian scholarship. The prefaces written by Croatian English studies scholars (J. Torbarina, M. Engelsfeld, J. Ciglar-Žanić, M. Beker, I. Šoljan, L. Paljetak) are generally more informative and include references to international, particularly Anglophone, Shakespeare scholarship, although the earlier contributions by the translators Vinko Krišković and Milan Bogdanović should not be overlooked. On the other hand, a (regrettable) decline in content accuracy and reliability is detectable in Mate Maras's preface to what was intended as the pinnacle of Matica's Shakespeare project, his *Complete Works*. Although such an edition would undoubtedly merit a comprehensive and detailed introduction informed by the latest Shakespearean scholarship, this preface only provides a cursory overview based on somewhat arbitrarily selected, unfounded, and/or outdated facts and conclusions, as well as general commonplaces (see Lupić, 2010: 169-175).<sup>18</sup>

While the primary focus of all analysed prefaces is on original texts and their position and significance in Shakespeare's oeuvre, as well as in his immediate literary, cultural, and social context, they also highlight the universal dimension of his art. This dimension is most strongly emphasised in relation to *Hamlet*, whose prominent place in Croatian translation and theatre history is unsurprising, as it is the most popular of Shakespeare's texts in both print and performance on stage worldwide (Senker, 2006: 163). Accordingly, it is praised as “one of the most poignant tragedies in the world” (Torbarina, 1979: 8) and as “the most renowned and the most popular play in world literature” (Torbarina, 1979: 12), one that perfectly embodies the essence of the human (tragic) condition (Torbarina, 1979: 11-12).<sup>19</sup>

The notion of universality is sometimes adjusted through a strategy of temporal and spatial framing (Baker, 2006: 112-114), which emphasises the contemporary appeal and relevance of the translated texts. For instance, *Hamlet's* extraordinary popularity in the twentieth century is attributed to the protagonist's character, which resonates with the historical experiences of the two world wars and the predominantly sceptical worldview in twentieth-century literature (Beker, 1991: 14-15). J. Torbarina makes similar claims regarding

<sup>18</sup> A detailed analysis of all the prefaces in terms of accuracy, relevance, and up-to-date referencing would require a separate study. However, a number of insightful observations on Matica's prefaces in general can also be found in Lupić, 2010: 167-192.

<sup>19</sup> Similar claims can be found in Krišković, 1926: 49-50; Beker, 1991: 9, 14; Engelsfeld, 1996: 7, 14-15, 22; Maras, 2006: 9.

*Macbeth* (1969: 15), and contemporary resonance is further recognised in the content of Shakespeare's history plays (with reference to J. Kott; Gračan, 1982: 21-22) and *Timon of Athens* (Šoljan, 1970a: 10), as well as in the “modernity” of *Anthony and Cleopatra's* structure, which makes it especially suitable for the modern stage (Šoljan, 1987a: 7).

One form of spatio-temporal framing that might have been expected in the post-World War II Croatia is relatively rare: interpretations and appropriations of Shakespeare in line with the then dominant communist ideology. Its echoes appear only occasionally, for example, in Torbarina's remark on *Hamlet's* closeness to the common people (1979: 10-11),<sup>20</sup> or in his preface to *The Merry Wives of Windsor*, which highlights Shakespeare's (presumed) “progressive ideas” and social critique, and includes references to Karl Marx and Friedrich Engels (Torbarina, 1982).<sup>21</sup>

The general lack of strong emphasis on this type of interpretation aligns with the fact that ideological pressures did not play a crucial role in the Croatian reception of (Western) world literature during the 1950s and 1960s, a period in which it was intensely fostered. Shakespearean translation was an integral part of these efforts (Starčević, 2005: 117-126), continuing in the following decades while simultaneously building on the foundations laid by the preceding tradition. What is now nearly a two-hundred-year long reception history has thus helped integrate and appropriate Shakespeare into domestic culture and has, in turn, become an important means of cultural legitimation, as well as of positioning and affirming Croatian literature and culture on European and global levels (*cf.* also Lupić, 2007: 303-304).<sup>22</sup> The analysed translation prefaces further attest to this fact through their explicit references to and comments on the previous reception of Shakespeare, as well as his general position and significance in the Croatian context (for [re]positioning as a translation preface strategy, see Baker, 2006: 133-135).

<sup>20</sup> For a brief overview of Marxist readings of *Hamlet* see Beker, 1991: 7. The notion of Hamlet's closeness to the people need not be exclusively Marxist; it is also mentioned in V. Krišković's preface (1926: 21).

<sup>21</sup> The references include Engels's praise of this comedy, as well as Marx's quotation from *Timon of Athens* regarding the power of money (Torbarina, 1982: 9-11). Torbarina's allusion to the seventeenth-century English Revolution is similarly indicative in this context, as he views the author's social critique in *The Merry Wives of Windsor* as an expression of the “positive forces of the English bourgeoisie” that would eventually lead it to revolt against “the king and privileged aristocracy” (Torbarina, 1982: 11). This, along with the preface to *Hamlet*, also contains references to the Soviet Shakespeare scholar M. M. Morozov.

<sup>22</sup> The first translation of a text by Shakespeare, a Kajkavian fragment from *Romeo and Juliet*, was written by Ivan Krizmanić in 1836 (*cf.* Lupić and Schubert, 2016).

### 3. Shakespeare within Croatian Literature and Culture

The most commonly mentioned aspect that helps delineate the reception history of the prefaced texts and Shakespeare's entire oeuvre in Croatia is their previous translations and stagings.<sup>23</sup> Earlier scholarly reception is mentioned less frequently, but its significant role is not entirely overlooked, especially when it is evoked in another important strategy of positioning Shakespeare *vis-à-vis* Croatian culture: the exploration of similarities and differences between his oeuvre and the Croatian Early Modern literature and culture, particularly in Dubrovnik, one of its key centres. Such observations may even include the broader socio-historical context, as in J. Torbarina's discussion of *The Merchant of Venice's* Jewish character Shylock, in which he admires "the religious tolerance of the small Dubrovnik", which was more welcoming towards its Jewish community than Elizabethan England (Torbarina, 1981: 9).

Most comparisons of this kind primarily focus on literature and theatre. Some receive only a brief, yet symbolic mention, such as the parallel between the figures of Holofernes in Shakespeare's *Love's Labour's Lost* and of Dotur Prokupio in the anonymous seventeenth-century comedy *Ljubovnici (Lovers)*-both related to the figure of Dottore from *commedia dell'arte* (Paljetak, 1977a: 10), or the possible common source of *The Tempest* and the seventeenth-century play *Pavlimir* by Junije Palmotić (Šoljan, 1979: 135 [referencing a study by J. Torbarina]).

Two topics of greater symbolic significance have garnered more attention and a more detailed analysis. Interestingly, these topics come from opposite ends of the canonical spectrum. The first involves the tragedy *Dalida* (c. after 1578) by the lesser-known author Savko Gučetić Bendevišević, which shares one of its textual sources-Luigi Groto's *Adriana-with Romeo and Juliet* (Torbarina, 1976: 17-28). Despite a lower assessment of *Dalida's* literary value, this comparison is used to demonstrate its undeniable "cultural-historical importance", reinforced by the fact that this play predates both Shakespeare's and Lope de Vega's dramatic retellings of "one of the most famous love stories in the world" (Torbarina, 1976: 28; also quoted in Paljetak, 2023a: 152).

<sup>23</sup> Additionally, the preface to *Richard III* includes reflections by the renowned actor Fabijan Šovagović on how he would interpret the protagonist for the stage (in Gračan, 1982: 19-21).

The second topic provides a stronger case for domestic cultural legitimation: the canonical parallel between Shakespeare and Marin Držić (1508-1567), his older counterpart from Dubrovnik and the leading Croatian dramatist of the sixteenth century, whose texts share several notable analogies with Shakespeare's, which can be attributed to their common European-and particularly Italian-sources and models. As Josip Torbarina argues, the fact that Držić preceded Shakespeare by several decades, exploiting some of the themes that would later become known as "Shakespearean", is "undoubtedly flattering" for Croatian culture (1970: 14). The Držić-Shakespeare parallel has, therefore, become a common reference in Croatian culture and scholarship, and is briefly mentioned, for instance, in a preface to *Hamlet* (Engelsfeld, 1996: 13) and to *Venus and Adonis* (Paljetak, 2023b: 142). The most striking analogy between the two authors' works involves their comedies with pastoral elements-*A Midsummer Night's Dream* and Marin Držić's *Grižula*. Torbarina elaborates on this issue in his second preface to Bogdanović's translation of Shakespeare's comedy, expanding it to include the remaining works by Držić cast in a more or less similar mould (*Tirena* and *Novela od Stanca*; briefly mentioned are *Venere i Adon* and the fragmentary *Džuho Krpeta*; Torbarina, 1970: 14-18). In addition to emphasising these texts' common strategy of juxtaposing different fictional worlds, Torbarina further explores their shared *Midsummer Night* motif, which enables him to connect Shakespeare's play to another Croatian Early Modern classic outside Dubrovnik (i.e., from Zadar), the pastoral novel *Planine* by Petar Zoranić.

A somewhat different strategy for appropriating Shakespeare for domestic affirmation is employed in the preface to the Kajkavian version of his sonnets (Jelušić, 2000; translator Željko Funda), which highlights the importance of translation in this process. In this case, translation is viewed as a potentially powerful tool in the (still ongoing) efforts to revitalise and reevaluate Kajkavian, not merely as a dialect, but as a literary language with a rich linguistic and literary tradition. This tradition can even claim credit for producing the first Croatian translation of a text by Shakespeare (see note 22) and is now also invoked in Kajkavian translations and adaptations of his plays, which have been staged for several decades. The symbolic role attributed to Shakespearean translation is reflected in the sonnets' preface title, with the untranslatable wordplay "Posel da *kaj* bude *jak*" = "Working at making *kaj* ["what", the root of the adjective "Kajkavian"] strong ["jak"]]). This could (partly) explain the preface author's

insistence on the universal and metaphysical dimensions, as well as the poetic value of the sonnets (see also note 14), as they enhance the sonnets' symbolic potential and make them easier to integrate into the domestic agenda (for a detailed analysis of this translation and its agenda see Lupić, 2007: 301-311).<sup>24</sup>

The very nature of translation prefaces makes them ideal places for foregrounding and discussing the process and aims of translation (*cf.* Batchelor, 2018: 32-34). These topics indeed appear in a substantial number of the analysed texts, which thus also help inscribe the prefaced translations into Shakespearean reception history. As is already evident in the Kajkavian preface, one of the key points of discussion is the function of translated texts. The preface to the first edition by Matica hrvatska, intended as a general introduction to its inaugural publishing series, clearly states that its main aim is the popularisation of Shakespeare among wider circles of readers. The preface author-translator M. Bogdanović-defines his general translation strategy along these lines, permitting simplifications when deemed necessary or unavoidable, and favouring plainer language (Bogdanović, 1919a: 38). While Bogdanović's prefaces mention readers as his target audience, it should be borne in mind that his translations were repeatedly and successfully performed, thereby significantly contributing to the modern reception of Shakespeare in Croatian theatre. Bogdanović frequently references all Croatian stagings of Shakespeare's texts he introduces (occasionally including his own translations), along with casting details, further demonstrating his awareness of the theatrical landscape. Two later translators-preface authors A. Šoljan and J. Torbarina-indicate that their translations serve a dual purpose: both reading and performance. In contrast, M. Maras's preface to *The Complete Works* limits the scope of his translations' reception to reading and educational purposes. While Maras does not exclude, and even hopes for, their future performances, he envisages his primary audience as literature teachers and students, to whom he aims to provide "clearer" Shakespearean texts that will not make them "recoil from the twisted verses" (Maras, 2007: 1146-1147). Although Maras distances his translations from the preceding tradition, his general aim is not substantially different from that of other translators, who similarly emphasise, in several prefaces, the need to make their translations both understandable and accessible to a modern audience.

<sup>24</sup> The preface author, Božica Jelušić (1951), is a translator, critic, and writer in both Kajkavian and standard Croatian.

Differences in the nature and function of translations are also discussed in the preface to Vladimir Gerić's renderings of Shakespeare's tragedies, which recounts a noteworthy 1960s debate between Gerić himself and Josip Torbarina (Senker, 2015: 9-13, based on Starčević, 2005: 117-162). After Torbarina's criticism of his translation of *Hamlet*, Gerić responded as a proponent of a theatrical translation-one he describes as "closer to life"-focused on performance. He opposed Torbarina's notion of a scholarly translation ("bookish" in Gerić's terms), which prioritises accuracy and fidelity to the original, without separating its poetic and theatrical dimensions.<sup>25</sup> The two authors' contrasting views did not, in fact, imply two mutually exclusive purposes. Both their works, along with their other translations, have been staged repeatedly, although those by V. Gerić appear to have been favoured more by theatre practitioners (Senker, 2015: 16). Their debate remains interesting from a theoretical viewpoint, as it harkens back to the age-long dichotomy between the concepts of "faithfulness" and "freedom" in translation. While Gerić viewed his task as an authorial recreation of the original text (Senker, 2015: 11-15), Torbarina advocated for a "transparent" translation that would in no way overshadow the "beauty of the original" (Torbarina, 1990: 36-37). Regarding poetry, Torbarina even contends that its translators are not necessarily poets themselves, as poets tend to adopt a freer approach to the source text, producing good poetry but not always a good translation.<sup>26</sup>

When the aforementioned dichotomy is reconceptualised in more functional terms, as a continuum between the poles of formal and dynamic equivalence -i.e., between strict adherence to the original and striving for the same or similar effect on the target audience (*cf.* Nida, 2000: 129-140; Pavlović, 2015: 46-49) -most Croatian translators and preface authors seem more inclined towards the latter, at least on a theoretical level. Bogdanović, for example, conceives faithfulness as an adequate transposition of Shakespeare's "thoughts", which allows for freedom in their linguistic transposition when necessary, but should convey them with equally powerful effect (1919a: 34-35). Quoting an early-twentieth-century

<sup>25</sup> Gerić's views are further explored in his text *My Shakespeare*, which appears as an afterword (Gerić, 2015).

<sup>26</sup> Torbarina's general position on this issue was less rigid, and he allowed for greater poetic freedom in translation in some of his other works. According to M. Starčević, his translation of *Hamlet* attests to this, not being as markedly different from Gerić's version as one might expect. Since this conclusion is supported by brief samples from both translations, it would benefit from a more comprehensive and detailed analysis (*cf.* Starčević, 2005: 143-153).

Shakespeare translator A. Krespi, L. Paljetak similarly underscores his efforts to recreate the original impression of Shakespeare's verses in *Romeo and Juliet*, although with greater emphasis on preserving the “regularity/perfection of rhythm and language”, specific to this early Shakespeare play (Paljetak, 2023a: 171).

Most translators address more practical aspects of their translation strategies, including their choice of an appropriate equivalent for Shakespeare's verse form. These reflections provide valuable insights not only into their individual approaches but also into the history of Shakespearean translation and Croatian verse history in general. A large portion of translations employ the Croatian version of Shakespearean iambic pentameter, adhering to the tradition established in the late nineteenth century. Several authors felt it necessary to explain their use of this form, especially when it entailed some flexibility. Thus, Bogdanović increased the number of lines due to the shorter average word length in English, which would otherwise require modifying the content (Bogdanović, 1919a: 35-37; see also Engelsfeld, 1969: 32; Torbarina, 1979: 14). His treatment of verse aligns with his primary guiding principle: “Only in this way can the translation be accurate and comprehensible, easy to read, and easy to speak and understand on stage” (Bogdanović, 1919a: 36).<sup>27</sup>

Pursuing a related goal of making the translated text “worthy in itself, i.e., poetically composed, clear to read and appropriate for stage speech” (Šoljan, 1977b: 128), Šoljan devised a slightly different solution, employing the modern Croatian 11-syllable verse, with common variations in rhythm and length. This flexible form, justifiable by Shakespeare's own flexible treatment of blank verse (Šoljan, 1970b: 114), allowed him to achieve clarity and, at the same, approach (but not insist upon) Torbarina's “noble ideal of line-for-line” translation (Šoljan, 1977b: 127-128), while also preserving the original larger rhythmic units or “periods” (Šoljan, 1970a: 114).

The challenges of adequately transposing iambic pentameter into Croatian, particularly the disparity in word length that could lead to either shortening or expanding the content (in additional lines; see also Kravar 76; Engelsfeld,

<sup>27</sup> This principle, along with linguistic differences, accounts for some of Bogdanović's further departures from the original form, such as the more frequent use of enjambments and feminine endings in *Othello* (the latter being more customary in Croatian; Bogdanović, 1919a: 36-37) or the use of initial trochees in *Julius Caesar*, introduced to achieve a more natural word order and enhance the translation's clarity (Bogdanović, 1920: 29).

1989: 61-83), prompted several verse choices, with prefaces again providing a suitable place for their explanation. Torbarina, for example, justifies his use of iambic hexameter in later translations as a verse equivalent with an additional metrical foot (and often an additional final unstressed syllable, which is more natural in Croatian).<sup>28</sup> This form made it easier to adhere to his ideal of line-for-line translation, although he could not avoid a minor increase in the number of lines. L. Paljetak devised a similar, but somewhat more expansive verse form, combining 13- and 14-syllable lines with iambic intonation. It appears only in his translation of *Love's Labour's Lost*, where line-for-line translation proved necessary to maintain the specific, enclosed structure of Shakespeare's individual lines (see Paljetak, 1977b: 135-136; *Pericles* [1987] and *Romeo and Juliet* [2014] are again composed in iambic pentameter).

Torbarina's verse form was adopted in earlier translations by Mate Maras, who later introduced a free accentual verse of his own in *The Complete Works*, naming it "pentasyntagm" as it is (presumably) based on five stress-units (Maras, 2007: 1127-1128).<sup>29</sup> Such a flexible mould was designed to help Maras focus on clarity as his main goal, although he anticipated harsh criticism from some scholars, particularly those who insisted on strict metrical adherence to the original (Maras, 2007: 1147, note 22). His translations of Shakespeare have indeed been subjected to a rigorous critical analysis by I. Lupić, who has demonstrated that Maras's overall approach did not result in more understandable or more felicitous renderings of Shakespeare's verses compared to those of earlier translators, but rather in a somewhat awkward, line-for-line transposition with a questionably perceptible five-stress rhythm (2010: 193-220). In other words, his translation of *The Complete Works* has not succeeded in providing the ultimate "Croatian Shakespeare" that would supersede the entire preceding tradition, but it has nevertheless continued this tradition in its own way and can now be viewed as one of the many fragments of its multifaceted mosaic.

<sup>28</sup> This verse is introduced in *Troilus and Cressida* and described in its preface (Torbarina, 1990: 30-35); other translations include *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, and the revised version of *Measure for Measure*.

<sup>29</sup> There are a few exceptions: *Henry VI*, which remained in the same verse form, and the sonnets and poems, transposed into 12-syllable lines with trochaic intonation, as Maras had used in their previous individual translations.

## 4. Conclusion

Remaining at the Genettian threshold of Croatian translations of Shakespeare, this analysis has, hopefully, demonstrated that their paratextual margins have played a crucial role in his reception history, shaping both their narratives of the author and his oeuvre, as well as their position and significance in Anglophone, European, global and Croatian cultures. Since the analysed prefaces focused on introducing Shakespeare to a Croatian audience, they primarily served an important educational function by providing information about Shakespeare's texts and their author (with varying scope and value) and by documenting and commenting on the Croatian reception of his works, as well as some of their notable similarities with the works of his Croatian contemporaries. Bearing in mind that their portrayal of Shakespeare and his oeuvre largely reflects his traditional international image as a transnational and transhistorical classic, these paratextual additions simultaneously sought to legitimise Croatian culture as part of the broader global culture and to frame Shakespeare as an adopted/domesticated classic, thereby aiming to overcome, at least symbolically, the traditional dichotomy between dominant and marginal cultures.

By exploring the multifaceted relationship between Shakespeare and Croatian culture, the analysed prefaces not only demonstrate the various ways of appropriating the "great" classic for the domestic literary and cultural agenda, but they also become inscribed in his Croatian reception history. An overview of their authors, many of whom were renowned writers, translators, and/or scholars, can testify to Shakespeare's symbolic weight. Moreover, these prefaces reflected on several relevant issues regarding Shakespearean translation and literary translation in general, such as the dichotomy between faithfulness and freedom, or formal and dynamic equivalence, the translations' purpose and target audience (reading and/or theatrical performance), the choice of an equivalent verse form, and the potential forms of domestication. In this sense, they have also paved the way for subsequent stages of Shakespeare's reception in Croatian culture and scholarship, a history that continues to unfold.

## REFERENCES

### CONSULTED PREFACES

- ANGJELINOVIĆ, D. (1958) Pogovor. In: W. Shakespeare *Poezija*. Translated by D. Angjelinović. Zagreb: Zora, pp. 237-280.
- BEKER, M. (1991) Hamlet – pitanje života ili smrti. In: W. Shakespeare *Hamlet*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Školska knjiga, pp. 5-15.
- BOGDANOVIĆ, M. (1919a) Uvod. In: W. Shakespeare *Otelo, mletački crnac*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-39.
- BOGDANOVIĆ, M. (1919b) Uvod. In: W. Shakespeare *Kralj Lear*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-25.
- BOGDANOVIĆ, M. (1920) Uvod. In: W. Shakespeare *Julije Cezar*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-29.
- BOGDANOVIĆ, M. (1922a) Uvod. In: W. Shakespeare *Na Tri kralja ili kako hoćete*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-10.
- BOGDANOVIĆ, M. (1922b) Uvod. In: W. Shakespeare *Ukročena goropadnica*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-13.
- BOGDANOVIĆ, M. (1926) Uvod. In: W. Shakespeare *Mnogo vike ni za što*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-16.
- BOGDANOVIĆ, M. (1927) Uvod. In: W. Shakespeare *Romeo i Julija*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-33.
- BOGDANOVIĆ, M. (1951a [1923]) Pogovor. In: W. Shakespeare *Rikard III*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 245-282.
- BOGDANOVIĆ, M. (1951b [1924]) Mjesto pogovora. In: W. Shakespeare *Oluja*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 143-146.
- CIGLAR-ŽANIĆ, J. (1990) Shakespeareov Cymbeline kao "oteta" romanca. In: Shakespeare, W. *Cymbeline* (trans. J. Torbarina). Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-14.
- CIGLAR-ŽANIĆ, J. (1996) William Shakespeare. In: W. Shakespeare *Soneti*. Translated by Ž. Čorak and Z. Mrkonjić. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 99-113.
- DUKAT, V. (1917) Život i djela W. Shakespearea. In: W. Shakespeare *Macbeth*. Translated by V. Nazor. Zagreb: Pučka tiskara, pp. V-XVI.
- ENGELSFELD, M. (1976) Predgovor. In: W. Shakespeare *Otelo*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-49.
- ENGELSFELD, M. (1969) Predgovor. In: W. Shakespeare *Koriolan*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 7-32.

- ENGELSFELD, M. (1996) Shakespeareova tragedija o Hamletu. In: W. Shakespeare *Hamlet*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Sysprint, pp. 7-25.
- GAVELLA, B. (2007 [1957]) Uz prijevod *Kako vam drago* W. Shakespearea. In: W. Shakespeare *San ivanjske noći* and *Kako vam drago*. Translated by M. Bogdanović and B. Gavella. Zagreb: Gradsko dramsko kazalište "Gavella", pp. 185-195.
- GERIĆ, V. (2015) Moj Shakespeare. In: W. Shakespeare *Izabrane tragedije*. Translated by V. Gerić. Zagreb: Disput, pp. 647--652.
- GRAČAN, G. (1982) Neki aspekti "Rikarda III". In: W. Shakespeare *Rikard III*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 5-22.
- JELUŠIĆ, B. (2000) Posel da *kaj* bude *jak*. In: W. Shakespeare *Soneti*. Translated by Ž. Funda. Varaždinske toplice: Tonimir, pp. 178-184.
- KOTT, J. (1979) Oluja ili ponavljanje. In: W. Shakespeare *Oluja*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-40.
- KRIŠKOVIĆ, V. (1926) Untitled preface. In: W. Shakespeare *Hamlet, kraljević danski*. Translated by V. Krišković. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 3-50.
- MARAS, M. (1978) Predgovor. In: W. Shakespeare *Kralj Ivan*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-19.
- MARAS, M. (1979a) Predgovor. In: W. Shakespeare *Henrik VI*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-12.
- MARAS, M. (1979b) Predgovor. In: W. Shakespeare *Henrik VIII*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-12.
- MARAS, M. (1981) Predgovor. In: W. Shakespeare *Julije Cezar*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-24.
- MARAS, M. (1990) Predgovor. In: W. Shakespeare *Zimska priča*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 5-13.
- MARAS, M. (1996a) Lirski dnevnik. In: W. Shakespeare *Soneti*. Translated by M. Maras. Varaždin: Katarina Zrinski, pp. 5-8.
- MARAS, M. (1996b) Bilješka. In: W. Shakespeare *Venera i Adonis*. Translated by M. Maras. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 85-88.
- MARAS, M. (2006) Predgovor. In: W. Shakespeare *Sabrana djela Williama Shakespearea. Knjiga 1. Historije*. Translated by M. Maras. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 5-16.
- MARAS, M. (2007) Pogovor. In: W. Shakespeare *Sabrana djela Williama Shakespearea. Knjiga 4. Romance i poezija*. Translated by M. Maras. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 1127-1147.

- PALJETAK, L. (1977a) Predgovor. In: W. Shakespeare *Izgubljeni ljubavni trud*. Translated by L. Paljetak. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-20.
- PALJETAK, L. (1977b) Napomena prevodioca. In: W. Shakespeare *Izgubljeni ljubavni trud*. Translated by L. Paljetak. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 135-136.
- PALJETAK, L. (1987) Predgovor. In: W. Shakespeare *Periklo*. Translated by L. Paljetak. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-40.
- PALJETAK, L. (2009 [1984 – by a different publisher]) Shakespeareovi soneti. In: W. Shakespeare *Soneti*. Translated by L. Paljetak. Dubrovnik: Matica Hrvatska – Ogranak Dubrovnik, pp. 199-225.
- PALJETAK, L. (2023a [2014]) Najpoznatija ljubavna priča na svijetu. In: L. Paljetak *Kroz strane stranice*. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 147-175.
- PALJETAK, L. (2023b [2019 – by a different publisher]) Shakespeareova poema *Venera i Adonis*. In: L. Paljetak *Kroz strane stranice*. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 131-146.
- SENKER, B. (2015) Uz izabrane dramske prijevode Vladimira Gerića. In: W. Shakespeare *Izabrane tragedije*. Translated by V. Gerić. Zagreb: Disput, pp. 5-18.
- ŠOLJAN, A. (1970a) Predgovor. In: W. Shakespeare *Timon Atenjanin*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 7-10.
- ŠOLJAN, A. (1970b) Napomene prevodioca. In: W. Shakespeare *Timon Atenjanin*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 113-117.
- ŠOLJAN, A. (1977a) Predgovor. In: W. Shakespeare *Sve je dobro što se dobro svrši*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-10.
- ŠOLJAN, A. (1977b) Napomena. In: W. Shakespeare *Sve je dobro što se dobro svrši*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 127-128.
- ŠOLJAN, A. (1979) Napomena. In: W. Shakespeare *Oluja*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 135-136.
- ŠOLJAN, A. (1987a) Predgovor. In: W. Shakespeare *Antonije i Kleopatra*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 5-7.
- ŠOLJAN, A. (1987b) Napomena. In: W. Shakespeare *Antonije i Kleopatra*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 179-174.
- ŠOLJAN, A. (1990a) Predgovor. In: W. Shakespeare *Kralj Lear*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 5-6.
- ŠOLJAN, A. (1990b) Napomena. In: W. Shakespeare *Kralj Lear*. Translated by A. Šoljan. Zagreb: Matica hrvatska, p. 163.

- ŠOLJAN, I. (1988) Igre ljubavi i prijateljstva. In: W. Shakespeare *Dva veronska plemića*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-17.
- TANČIK, M. (2021), Šoljanov Shakespeare. In: W. Shakespeare *Oluja*. Translated by A. Šoljan; *Šoljanov Shakespeare. Sv. 1*). Zagreb: Vuković & Runjić, pp. 93-104.
- TORBARINA, J. (1969) Predgovor. In: W. Shakespeare *Macbeth*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 7-21.
- TORBARINA, J. (1970 [1947]) Predgovor. In: W. Shakespeare *San ivanjske noći*. Translated by M. Bogdanović. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 7-22.
- TORBARINA, J. (1976) Predgovor. In: W. Shakespeare *Romeo i Giulietta*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-30.
- TORBARINA, J. (1977) Predgovor. In: W. Shakespeare *Tit Andronik*. Translated by T. Ladan. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-12.
- TORBARINA, J. (1979 [1950]) Predgovor. In: W. Shakespeare *Hamlet*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-14.
- TORBARINA, J. (1981 [1947]) Predgovor. In: W. Shakespeare *Mletački trgovac*. Translated by M. Maras. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-12.
- TORBARINA, J. (1982 [1948]) Predgovor. In: W. Shakespeare *Vesele žene windsorske*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-14.
- TORBARINA, J. (1987) Mjera za mjeru. In: W. Shakespeare *Mjera za mjeru*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 7-15.
- TORBARINA, J. (1990 [1960]) Predgovor. In: W. Shakespeare *Troilo i Kresida*. Translated by J. Torbarina. Zagreb: Nakladni zavod MH, pp. 5-37.

#### OTHER REFERENCES

- BAKER, M. (2006) *Translation and conflict. A narrative account*. Abingdon – New York: Routledge.
- BATCHELOR, K. (2018) *Translation and paratexts*. Abingdon – New York: Routledge.
- BOURDIEU, P. (1996) *The rules of art. Genesis and structure of the literary field*. Translated by S. Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
- BRLEK, T. (2017) *Sui iuris*. In: V. Krišković, *Shakespeare*. Zagreb: Ex libris, pp. 7-27.

- CIGLAR-ŽANIĆ, J. (2001) Shakespeareove transkulturne migracije: nepovlasni prelasci i pogranična prismotra. In: J. Ciglar-Žanić, *Neka veća stalnost: Shakespeare u tekstu i kontekstu*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, pp. 179-201.
- DELABASTITA, D. (2009) Shakespeare. In: M. Baker, G. Saldanha, eds. *Routledge Encyclopaedia of Translation studies*. Abingdon – New York: Routledge, pp. 263-269.
- ENGELSFELD, Mladen (1989) *Hrvatski prevoditelji Shakespearea*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- GENETTE, G. (2001) *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Translated by J. E. Lewin. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.
- HERGEŠIĆ, I. (1978) U službi Shakespearea. In: I. Hergešić, *Shakespeare, Molière, Goethe*. Zagreb: Znanje, pp. 11-157.
- KRAVAR, Z. (1993) Izvorni i prijevodni stih: tipologija njihovih odnosa. In: Z. Kravar, *Tema stih*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, pp. 51-120.
- LUPIĆ, I. (2007) *Prijetvorni subjekt. Transtekstualni okviri Shakespeareovih soneta*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- LUPIĆ, I. (2010) Sabrani Shakespeare u hrvatskom prijevodu: knjiga bez izvedbe?. In: I. Lupić, *Shakespeare između izvedbe i knjige*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, pp. 145-220.
- LUPIĆ, I. and SCHUBERT, B. (2016) *Prvi hrvatski Shakespeare*. Ludbreg: Pučko otvoreno učilište “Dragutin Novak”.
- NIDA, E. (2000) Principles of Correspondence. In: L. Venuti, ed. *The Translation Studies Reader*. London – New York: Routledge, pp. 126-140.
- ORGEL, S. (2022) *The invention of Shakespeare, and other essays*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- PAVLOVIĆ, N. (2015) *Uvod u teorije prevodenja*. Zagreb: Leykam international.
- SAPIRO, G. (2008) Translation and the field of publishing. A commentary on Pierre Bourdieu’s “A conservative revolution in publishing”. *Translation Studies*, 1(2), pp. 154-166.
- SENKER, B. (2006) *Bard u Iliriji: Shakespeare u hrvatskom kazalištu*. Zagreb: Disput.
- STARČEVIĆ, M. (2005) *Hamlet u Hrvatskoj: studija prevodenja*. Zagreb: Naklada MD.

### Résumé

Les traductions ont sans aucun doute joué un rôle important dans la réception et la canonisation croate des œuvres de William Shakespeare, ce qui est bien attesté par des recherches antérieures. Afin de compléter l'ensemble des connaissances existantes et de s'inspirer de la réflexion théorique plus récente sur l'importance des paratextes dans la traduction (en particulier K. Batchelor, 2018), l'article examine un échantillon représentatif de préfaces de traductions croates des œuvres de Shakespeare. L'accent est mis sur la perception et la représentation de l'image canonique de Shakespeare et de son œuvre en général, ainsi que sur leur signification dans le contexte littéraire et culturel croate, y compris les questions pertinentes liées à la traduction, telles que la dichotomie entre fidélité et liberté, c'est-à-dire l'équivalence formelle et dynamique, ainsi que le but des traductions et le public cible (lecture et/ou représentation théâtrale), le choix d'une forme de vers équivalente et les formes possibles de domestication.

**MOTS CLÉS :** William Shakespeare, traductions croates, paratexte, préface, canon

### Summary

Translations have undeniably played a crucial role in the Croatian reception and canonisation of William Shakespeare's works, which is well attested by previous research. To complement the existing body of knowledge and draw on recent theoretical discussions regarding the importance of paratexts in translation (e.g., K. Batchelor, 2018), this paper examines a representative sample of prefaces to Croatian translations of Shakespeare's works. The paper emphasizes the perception and representation of Shakespeare's canonical image and his oeuvre in general, as well as their significance in the Croatian literary and cultural context. It also addresses relevant translation-related issues, such as the dichotomy between faithfulness and freedom (i.e., formal vs. dynamic equivalence), the translations' purpose and target audience (reading and/or theatrical performance), the choice of an appropriate verse form, and possible forms of domestication.

**KEYWORDS:** William Shakespeare, Croatian translations, paratext, preface, canon

Fanny PLATELLE

Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (UR 4280)  
Université Clermont Auvergne (France)

*Article de recherche original*

## **Traduction et adaptation de livrets d'opéras d'Eugène Scribe dans les théâtres des faubourgs de Vienne (1820-1850)**

Se référant aux concepts de Bourdieu, Wolf et Bachleitner (2010a: 12 ; 2010b: 29-30) conçoivent la traduction comme une action sociale dans un champ social, le transfert littéraire qu'est la traduction représentant une forme particulière de la réception de la littérature d'autres champs « nationaux ». Pour garantir le bon fonctionnement de ce transfert, des « *gatekeepers* » sont nécessaires : ils veillent à ce que la littérature importée puisse être intégrée sans problème dans la culture cible. Ces *gatekeepers* (ici les traducteurs) procèdent dans ce but à des changements, qui sont d'ordre littéraire et esthétique, mais aussi socio-politique, religieux et moral. Associées à la censure institutionnelle, particulièrement sévère en Autriche au XIX<sup>e</sup> siècle, les conditions influencent constamment le processus de traduction.

Pendant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre autrichien est influencé par la littérature française, anglaise et allemande du nord. La traduction se développe fortement durant les années 1830 et atteint un sommet en 1844-1845 (Kortländer, 2007: 21). Dans le domaine dramatique, les traductions d'œuvres françaises prédominent (Bachleitner, 1989: 5). Ce phénomène s'explique par le besoin constant de nouveautés des théâtres non subventionnés et par une certaine « gallomanie » du public (Kortländer, 2007 : 14). Les contrats obligent les auteurs à une productivité intense, que le procédé rapide de la traduction leur permet d'atteindre. Les manuscrits non protégés de l'étranger représentent une possibilité facile d'accéder à une source, au succès déjà éprouvé.

À partir de 1821, Eugène Scribe (1791-1861) connaît un succès croissant<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Le modèle de la « pièce bien faite », la modernité des actions et des personnages, la représentation réaliste de la société et des mœurs expliquent en grande partie la popularité du dramaturge.

(Ruprecht, 1976: 53 ; Nosko, 1983: 9) : il est l'auteur, seul ou avec ses collaborateurs, de plus d'un tiers (36,7 %) des pièces représentées au *Hofburgtheater* de Vienne entre 1821 et 1849. Son influence est sensible également, avec un décalage temporel, sur les scènes des faubourgs viennois (Wimmer, 1984: 80-81), où les représentations de vaudevilles français culminent en 1843-1844, représentant un tiers du répertoire du *Theater in der Leopoldstadt* et du *Theater an der Wien* (Yates, 1972: 181).

Les auteurs des théâtres des faubourgs ont adapté, généralement à partir d'une traduction allemande, tous les genres dans lesquels Scribe s'est illustré : vaudevilles, comédies-vaudevilles, comédies, mais aussi livrets d'opéra, d'opéra-comique et de ballet, moins étudiés et sur lesquels nous nous concentrerons ici. Quels ouvrages ont-ils choisis et pourquoi ? Comment les ont-ils adaptés aux conditions spécifiques des théâtres des faubourgs ? En quoi leurs adaptations ont-elles contribué à la transmission d'idées et de dramaturgies nouvelles entre Paris et Vienne ? Pour répondre à ces questions, nous avons sélectionné six pièces<sup>2</sup>, datant des années 1820 à 1850, trois de Karl Meisl : *Die schwarze Frau* (1826), parodie de l'opéra-comique *La Dame blanche* (1825), composé par François-Adrien Boieldieu (traduction à Vienne par Ignaz Franz Castelli en 1826) ; *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf* (1830), parodie de l'opéra *La Muette de Portici* (1828) du même compositeur (livret coécrit avec Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges ; traduction d'Adalbert Prix [non conservée] et de Karl August Ritter, 1830) ; *Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse* (1830), parodie de l'opéra-comique *Fra Diavolo ou l'Hôtellerie de Terracine* (1830) de Daniel-François-Esprit Auber (traduction de Ritter, 1830) ; deux de Johann Nestroy : *Robert der Teuxel* (1833), parodie de l'opéra *Robert le Diable* (1831), composé par Giacomo Meyerbeer (livret coécrit avec Casimir Delavigne ; traduction de Theodor Hell, 1833) ; *Der Erbschleicher* (1840), farce avec chants d'après l'opéra-comique *La Reine d'un jour* (1839) d'Adolphe Adam (livret coécrit avec Saint-Georges ; traduction de Karl August von Lichtenstein, 1842) ; et une farce avec chants de Friedrich Kaiser : *Im Dunkeln !* (1853), d'après l'opéra-comique *Le Fidèle Berger* (1838), du même compositeur (livret coécrit avec Saint-Georges ; traduction de Lichtenstein, 1838). Notre étude se propose de montrer comment les adaptations de livrets d'opéras de Scribe dans les théâtres des faubourgs viennois sont influencées par les conditions

<sup>2</sup> Nous utiliserons les sigles suivants : SF, GSN, FD, RT, E, ID. Pour les bibliothèques : ÖNB Österreichische Nationalbibliothek, ÖTM Österreichisches Theatermuseum, WBR Wienbibliothek im Rathaus.

institutionnelles et le contexte politique, économique et socio-culturel. Nous nous demanderons également si elles présentent des spécificités par rapport à celles d'autres auteurs et genres.

## 1. L'adaptation au contexte socio-culturel et théâtral

La traduction et l'adaptation impliquent la transposition dans un nouveau contexte socio-culturel, qui entraîne plusieurs modifications : d'abord un changement spatio-temporel. Alors que l'action des sources se déroule en Écosse en 1759 (*La Dame blanche*), à Naples en 1647 (*La Muette*), à Terracine au début du XIX<sup>e</sup> siècle (*Fra Diavolo*), dans la Sicile médiévale (*Robert le Diable*), à Calais et Brighton en 1660 (*La Reine d'un jour*) et à Paris à la fin du règne de Louis XV (*Le Fidèle Berger*), elle est déplacée, dans les pièces du corpus, à Vienne ou dans les environs, voire dans une petite ville fictive les évoquant (dans les *Krähwinkliaden* SF et FD), au XIX<sup>e</sup> siècle. Les références géographiques et historiques sont supprimées (SF, E, ID) ou remplacées par des équivalents (lieux viennois terrifiants dans RT).

Le milieu social et le registre linguistique sont généralement abaissés : les personnages appartiennent à la (petite) bourgeoisie et parlent le dialecte viennois, qui contraste avec le registre soutenu des personnages nobles et sérieux. Les noms sont « viennisés » et les professions adaptées : dans SF, le comte d'Avenel est remplacé par un bijoutier, l'intendant du château Gaveston par le maire de Gänsewitz. Dans GSN, tous les personnages deviennent des types viennois au milieu social inférieur à celui de *La Muette*, seul celui du pêcheur est conservé. Dans RT, le roi de Sicile est transformé en un riche propriétaire foncier (Herr von Goldfisch), le prince de Grenade en un camarade de Robert (Ganglhofer), des tireurs sont substitués aux chevaliers et Reimboderl (Raimbaut) se présente non comme un troubadour, mais un « *Harfenist* ». Avec la suppression du contexte historique et politique, l'action est resserrée autour des thématiques intéressant ces catégories sociales (et le public) : l'argent (notamment l'héritage), l'ascension sociale, le mariage.

Les sources sont également adaptées aux conventions génériques de la comédie viennoise et à la troupe du théâtre<sup>3</sup>. Le comique est accru par l'ajout de scènes

<sup>3</sup> Les pièces furent créées au *Theater in der Leopoldstadt* (SF le 1/12/1826, GSN le 27/03/1830, FD le 24/11/1830, E le 21/05/1840) ou au *Theater an der Wien* (RT le 9/10/1833), puis au *Carltheater* (ID le 8/10/1853).

(avec Klapperl dans SF, Bertram et Reimboderl dans RT), l'introduction ou le développement d'un personnage comique central pour un acteur phare (Klapperl pour Wenzel Scholz dans SF, Dappel pour Johann Nestroy dans E, Süßel pour Karl Treumann dans ID), la création ou la transformation de rôles pour des acteurs et actrices spécifiques (la Hongroise Hannah pour Elise Zöllner et le maître d'école pour Landner dans FD ; Reimboderl et Tost pour Scholz dans RT et E ; Robert pour Karl Carl dans RT). Le comique verbal est accentué (répétition comique, jeux de mots, néologismes, en particulier chez Nestroy). Nestroy étoffe et complexifie les rôles qui lui sont destinés : Bertram dans RT, Dappel dans E, où il exploite aussi le potentiel érotique du trio qu'il forme avec Eleonore Condorussi (Agnes) et Marie Weiler (Everl).

L'action est limitée à la sphère familiale, privée, ce qui permet aussi d'éviter certaines thématiques ne pouvant être représentées sur scène : dans GSN, le soulèvement révolutionnaire des pêcheurs napolitains en 1647 est transformé en un conflit conjugal ; dans SF et E, le contexte de la restauration de la maison royale d'Angleterre est remplacé par un détournement d'héritage ; dans FD, le personnage éponyme, inspiré du brigand et patriote napolitain pendu par les Français en 1806, Michele Pezza, n'est plus qu'un voleur de cœurs déguisé. Les motivations des personnages sont trivialisées, voire inversées : dans GSN, les regrets d'Alphonse, la supplication d'Elvire et le sacrifice de Fenella sont remplacés par l'égoïsme et la soif de vengeance. Dans FD, l'héroïsme des carabiniers cède la place à la peur extrême des « *Wachter* », typique de la *Krähwinkliade*.

L'atmosphère effrayante, tragique ou émouvante est parodiée par le prosaïsme des situations : ainsi les scènes de reconnaissance et de réminiscence, de même que le fantastique dans SF, l'enthousiasme révolutionnaire de Masaniello et la relation tragique entre Alphonse, Elvire et Fenella dans GSN. Dans FD, la terreur est rapidement écartée. RT parodie le romantisme noir de la source (diable et scènes d'église).

Le dénouement heureux est obligatoire : les conflits se résolvent et les pièces s'achèvent par un mariage. Tandis qu'à la fin de *La Muette*, Fenella se jette dans le Vésuve en éruption, dans GSN, Lenerl renonce à se précipiter du haut du Kahlenberg : « ich stürz mich in seine Arme – da thu ich mir nit weh » (II, 15 ; Mansky, Bachmann, 2021 : 97). Elle épouse le commis Lorenz.

La rupture de l'illusion dramatique et les réflexions méta-théâtrales caractérisent également la dramaturgie des adaptations viennoises : le chant de présentation et

les couplets du personnage comique central sont adressés au public, de même que, souvent, le chant final (GSN) : dans FD, le chœur explique l'intention de la parodie, qui est non de diffamer mais de divertir. À la fin de DGS et E, un commentaire méta-théâtral met en question le *happy end* (Bachmann, Mansky, 2021: 97 ; Nestroy, 1998: 77).

Concernant les chants, les adaptations sous forme de parodie reprennent les chœurs, arias, duos, trios des sources de manière parodique (texte nouveau, yodel) ou en inventent d'autres (chant d'entrée en scène du personnage comique central, « *quodlibet* », etc.). Les farces avec chants des années 1840-1850 réduisent le nombre et la variété des chants, et se concentrent sur les « *quodlibets* » et les couplets satiriques (E : chœur en ouverture et conclusion des actes I et III, couplets de Dappel aux actes I et III, « *quodlibet* » en duo et trio à l'acte IV ; ID : deux chants de Süßel à l'acte I, un duo à l'acte II, un duo et un chant de Süßel à l'acte III).

Les procédés d'adaptation des livrets d'opéras de Scribe au contexte socio-culturel et théâtral des faubourgs viennois ne diffèrent guère de ceux utilisés pour les autres auteurs et genres. On note toutefois un important changement spatio-temporel, qui peut entraîner la suppression complète du cadre historique et politique de la source (SF, GSN, E, ID). Il s'accompagne d'une « privatisation » de l'action et d'un resserrement autour des thématiques de l'argent et du mariage. La motivation des personnages est parfois complétée (RT et E). La parodie cible principalement l'atmosphère terrifiante ou émouvante et l'héroïsme tragique de la source.

## 2. L'influence de la censure

Comme le rappellent Bachleitner et Wolf (2010b: 30), il existe de manière générale deux possibilités de transfert : la traduction d'une culture plutôt restrictive vers une culture plus libérale et celle d'une culture plutôt libérale vers une culture plus restrictive, les traductions étudiées ici correspondant à la seconde. En Autriche au XIX<sup>e</sup> siècle, les pièces doivent être soumises à la censure, qui en autorise ou non la mise en scène. Des commissaires de théâtre contrôlent ensuite la répétition générale et les représentations. La censure concerne principalement les atteintes à l'État, à la religion et aux mœurs, ainsi que l'improvisation (Glossy, 1897: 262, 298-300 ; 1915: 63). Les traducteurs et les auteurs-adaptateurs la

prennent en compte dans leur travail (autocensure ou pré-censure). Deux livrets de notre corpus ont été particulièrement touchés : les traductions et adaptations de *La Muette* et de *Robert le Diable*.

Dans le livret de censure viennois de *Die Stumme von Portici*<sup>4</sup> (traduction de Ritter), tous les passages qui ont une dimension politique ou qui pourraient être interprétés comme une critique du pouvoir sont écartés ou réécrits (Ensslin, 2012: 163). Le début de l'aria d'entrée en scène d'Alphonse, où le protagoniste exprime ses regrets envers Fenella, est supprimé et le dialogue suivant, où il décrit son état d'âme à Lorenzo, est modifié (Ensslin, 2012: 290-291). Le livret change également le statut social d'Alphonse : il n'est plus le « fils du comte [ou : duc] d'Arcos, vice-Roi de Naples », mais seulement le « fils du gouverneur de Naples ». Sa représentation devient ainsi plus acceptable. La dimension politique du soulèvement révolutionnaire disparaît, le conflit étant transformé en une vengeance privée de Masaniello envers Alphonse (Ensslin, 2012: 293-296). Il en résulte un profond changement de sens : Masaniello n'est plus un libérateur « du joug de la tyrannie », le « chef » et le « vengeur » du peuple, mais un homme qui l'utilise à des fins personnelles et qui implore finalement Dieu de lui pardonner ses actes (Ensslin, 2012: 297).

Si le livret de censure avait déjà atténué les aspirations révolutionnaires, elles disparaissent complètement dans la parodie de Meisl, qui ne retient de la source que l'histoire de la séduction et de l'abandon de la muette. Le producteur de bois Anselm Scheitl courtise Lenerl, la sœur du pêcheur de Nußdorf, Martin, mais il épouse ensuite Everl, qui est plus fortunée. Sous le choc, Lenerl sombre dans la stupidité. Le conflit se limite au projet de Martin de venger sa sœur en rouant Anselm de coups. Mais tout se termine bien : Anselm donne 10 000 florins à son commis Lorenz pour qu'il épouse Lenerl. Celle-ci accepte et sa « stupeur » fait place à la « raison » : elle avoue qu'elle a feint d'être bête pour trouver plus facilement un mari.

La transformation du chant du pêcheur illustre la perte de toute substance révolutionnaire (« parler bas », métaphore du « roi des mers ») :

<sup>4</sup> ÖNB : Mus.Hs.32137.

<i>La Muette de Portici</i> (II, 1)	<i>Die geschwätzige Stumme von Nußdorf</i> (II, 2)
<p>MASANIELLO.                      Conduis ta barque avec prudence.                      Parle bas, pêcheur, parle bas,                      Jette tes filets en silence :                      La proie au-devant d'eux s'élançe                      Parle bas, pêcheur, parle bas,                      Le roi des mers ne t'échappera pas.</p> <p>LE CHŒUR.                      Conduis ta barque avec prudence,                      Le roi des mers ne t'échappera pas.</p>	<p>BARTHEL.                      Ihr Freunde, schaut am hellen Morgen                      Fahrt Schiff um Schiff da schnell dahin,                      Bringen lustig ohne Sorgen                      Den Segen Gottes uns nach Wien                      Wir werfen's Netz hinab in d'Wogen                      Und halten uns still –                      So werden dann die Fisch betrogen,                      Wir fangen, wir fangen dann viel</p> <p>CHOR.                      Wir werfen in den Fluß das Netz                      Und reden nit viel –                      Manch's Madel fangt auch so ein Mann                      Und so erreicht sie sicher dann ihr Ziel.</p>

Le chant de vengeance de Masaniello/Martin révèle la dépolitisation parodique du conflit (« die gute Sache », « Buckel ») :

<i>La Muette de Portici</i> (II, 5)	<i>Die geschwätzige Stumme von Nußdorf</i> (II, 7)
<p>Il [le peuple] ose tout quand il a tout à craindre ;                      Et c'est à nos tyrans aujourd'hui de trembler !                      Chacun à ces cruels doit compte d'une offense ;                      Et moi plus que vous tous ! Courons à la vengeance !</p>	<p>Ihr Fischer auf zur Rache                      Kein Aufschub leid't es mehr,                      Gebt für die gute Sache                      Den eig'nen Buckel [Rücken] her –                      (mit Lebhaftigkeit ab.)</p>

Parmi les autres changements exigés par la censure figurent celui du titre (à l'origine : *Die Dumme von Nußdorf*) et la suppression des danses à la fin de l'acte I (Bachmann, Mansky, 2021: 66). Quelques passages touchant aux mœurs furent supprimés ou modifiés et la représentation scénique de la précarité des conditions de vie fut atténuée (Bachmann, Mansky, 2021: 98-100 ; Bachmann, 2014: 73-76).

Dans le livret de censure viennois de *Robert der Teufel*<sup>5</sup> (traduction de Hell), Bertram est non le père, mais le beau-père de Robert. Au cloître avec le tombeau (remplacé par une statue) de sainte Rosalie (dont le nom est changé en Berta par le censeur) sont substituées les ruines d'un château. Les nonnes damnées deviennent des esprits autour d'Helene (dont on ignore qu'elle est leur supérieure) et des allégories de la séduction (supprimées par le censeur), de l'ivresse et du jeu. Le dernier acte se déroule non dans la cathédrale de Palerme, mais devant une chapelle. Le pieux chant d'église est transformé en un chœur de pèlerins. Dans la parodie de Nestroy, la censure a porté principalement sur les aspects religieux et moraux (Nestroy, 1985: 308-310). Le titre initial, *Robert der Schwarze*, a dû être changé. Les mots « Gott », « Himmel », « Hölle » sont écartés. « Teufel » est remplacé par « Teuxel ». Bertram n'est plus l'ange révolté, mais seulement le « Commissionair eines bösen Zauberers ». Sans doute à cause de la censure, le décor de l'acte IV (la chambre de la princesse), entièrement supprimé, et celui de l'acte V (le vestibule puis l'intérieur de la cathédrale de Palerme) ne sont pas repris.

La suppression du cadre historique et politique dans SF et E résulte d'une omission volontaire voire d'une autocensure de l'auteur-adaptateur, qui a intégré les exigences des autorités. Dans la parodie de *La Dame blanche* par Meisl, les allusions au retour au pouvoir des Bourbons sous la Restauration, grâce aux similitudes avec la destinée des Stuarts d'Écosse, disparaissent. Dans *La Reine d'un jour* comme dans E, une jeune fille ambitieuse de basse extraction se fait passer pour noble et joue le rôle d'appât afin que l'aristocrate légitime puisse obtenir son héritage. Mais tandis qu'il s'agit, chez Scribe et Saint-Georges, de la restauration de la maison royale d'Angleterre au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la parodie de Nestroy, l'action se réduit à démasquer un voleur d'héritage dans un domaine rural en Basse-Autriche. Même si les sympathies républicaines du livret de Scribe étaient subordonnées à un monarchisme orthodoxe (le roi bourgeois Louis-Philippe était sur le trône depuis 1830), le contexte politique était sans doute trop délicat pour le public viennois des années 1840 et fut donc supprimé (Nestroy, 1998: 105).

À cause de la censure, les allusions érotiques de la source sont également écartées (Nestroy, 1998: 106) : le public et Francine elle-même supposent que d'Elvas ne s'intéresse pas seulement à elle pour des raisons politiques et Scribe et

<sup>5</sup> Un livret de censure de la première représentation et un livret de souffleur sont conservés à l'ÖNB (Alte Bibliothek des Theaters an der Wien 2545, 2541).

Saint-Georges suscitent à plusieurs reprises des effets comiques par le double sens des dialogues. Nestroy ne fait que brièvement allusion à la possibilité d'une séduction et seulement pour insister sur la jalousie de Dappel (II, 13) ou l'audace d'Agnes (II, 2). De même, l'attrance de Marcel et Simonne l'un pour l'autre et l'éventualité d'une relation déjà existante entre eux sont réduites : pour Dappel, l'attrait d'Everl et la fortune de son père sont synonymes. La censure ou l'autocensure expliquent aussi certains changements dans ID, comme la suppression du baiser entre Angélique et le comte (II, 6/8) et le fait que Süßel se cache tout de suite sous la nappe et non d'abord derrière la robe d'Angélique/Linchen (III, 12)<sup>6</sup>.

### 3. Une critique socio-politique et littéraire

Les thématiques modernes des livrets de Scribe – la société bourgeoise et libérale, l'argent, le mariage, l'ascension sociale – permettent aux auteurs des théâtres des faubourgs viennois de révéler et de critiquer, dans leurs adaptations, le contexte socio-économique et politique de l'époque, de manière indirecte à cause de la censure (Sonnleitner, 2001: 81-96). Le public savait interpréter cette communication « cryptée » (Obermaier, 1988: 624). Mansky (2022: 116) voit une métaphore du « caractère pluridimensionnel du jeu théâtral » et de la « dissimulation et déréalisation dramaturgiques ciblées » dans le duo entre l'étranger et Hannah dans FD (I, 14). La même interprétation peut être faite de la scène de l'essayage de gants dans ID (I, 10), qui permet aux amants de se déclarer leur flamme en contournant la surveillance de la mère.

En donnant une place centrale à la thématique de l'argent, dissimulée derrière le traitement parodique des motifs du mariage et de l'appétit, GSN reflète l'expérience de crise socio-économique du *Vormärz* (Bachmann, 2014: 77-79 ; Bachmann, Mansky, 2021: 65). La folie à laquelle feint de succomber Lenerl, abandonnée, révèle les craintes existentielles de l'époque. En témoignent aussi l'appétit des invités à la noce et leur projet de ramener les restes chez eux (I, 1 ; I, 4 ; I, 5) ou les considérations économiques d'Anselme lorsqu'il choisit son épouse

<sup>6</sup> La censure a par ailleurs demandé la suppression ou modification d'expressions jugées douteuses moralement, comme le montre les procès-verbaux conservés au *Niederösterreichisches Landesarchiv* (Theater ZA 1853/3848 K 03 et Theater ZA 1853/3905 K 03). Nous remercions Günter Katzler pour l'envoi gracieux de scans.

(I, 3). Les motivations de Lenerl (I, 3 ; I, 5) et d'Everl (chant I, 4) sont similaires. L'impossibilité d'un mariage en cas d'insuffisance des moyens financiers de l'homme ou de la femme est présente dans toutes les adaptations. En particulier, Nestroy développe dans E, à partir de quelques paroles chantées de la source (I, 8 : « Et lorsqu'on vit de tendresse / On peut souvent mourir de faim ») une demi-scène prosaïque consacrée à cette question (II, 6).

Les adaptations critiquent l'orientation matérialiste de la société bourgeoise et libérale : à Gänsewitz (dans SF) règne une vision petite-bourgeoise, suivant laquelle seules comptent les possessions matérielles. GSN dénonce la commercialisation des relations humaines et la corruption par l'argent (II, 5 ; II, 9). Selon Fischer (1962: 150), RT met en évidence « le pouvoir déshumanisant de l'argent » et peut être interprété comme une « représentation des puissances sociales ». Le rejet de Robert comme fiancé de sa fille par Goldfisch (II, 9) ou le renoncement de Reimboderl à Liserl en échange d'une somme d'argent (II, 10) l'illustrent. Quant à l'habit de Bertram, il révèle l'inhumanité, la soif de pouvoir et d'argent qui sommeille en chacun. E met en scène « la société d'arrivistes du capitalisme précoce » (Nestroy, 1998: 2) : von Walting intrigue pour s'élever, Agnes, la fille de la campagne, veut gravir les échelons. Au contraire, Dappel, par sa lenteur, la critique (couplets I, 14). Son attachement à la campagne correspond certes au conservatisme de la pièce, mais il représente aussi une issue, un contre-poids à la frénésie urbaine.

Une critique de la langue et de la manipulation de celle-ci par la société est présente dans les scènes de E où Agnes se fait passer pour la baronne Pauline et peine à s'exprimer dans un registre soutenu (III, 4) ou à garder sa contenance face à son amant Dappel (III, 13). Le personnage permet plus généralement à Nestroy de faire une satire de l'élégance du beau monde (Nestroy, 1998: 2).

Une critique politique est décelable dans certaines pièces. SF contient plusieurs allusions au régime policier du *Vormärz* : dans la *Romanze* de Hanni (n° 3), la Dame noire apparaît comme une instance de contrôle et de répression. À Gänsewitz, les libertés sont limitées et certains groupes de population surveillés par la police (I, 7). La même scène dénonce le fonctionnement arbitraire de la justice. Dans ID, dont la configuration des personnages et l'intrigue rappellent *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* (1778) de Beaumarchais, Kaiser, partisan du libéralisme politique, prend le parti de l'homme du peuple (de l'artisan petit-bourgeois) et dénonce les abus de la noblesse. La pièce transmet

des valeurs morales et sociales démocratiques : Süßel dénonce, notamment dans son couplet et son monologue d'entrée en scène (I, 2), les inégalités sociales entre riches et pauvres, ainsi que le manque de solidarité humaine. Son histoire illustre, par l'opposition avec le marquis mais aussi le gérant malhonnête Grauper, la victoire des vertus de la (petite) bourgeoisie : fidélité, probité, modestie, travail, qui offrent, pour Kaiser, une solution aux problèmes créés par l'industrialisation et le capitalisme.

Les traductions et adaptations sont enfin l'occasion, pour les auteurs, de porter un regard critique sur les modes littéraires de leur époque. Ils repèrent et soulignent les invraisemblances des livrets de Scribe. Dans SF, l'arrivée de Georges Brown au moment précis où le fermier Dic[k]son cherche un parrain pour son nouveau-né est ironisée par le chant de Sperber (n° 2) : « Der Zufall gab mir heute gar so günstig / Ein Söhnlein zart... ». Le mystère qui entoure l'identité de l'officier est tourné en dérision par la présentation de Geogrl comme « der liebe Niemand » et l'oubli de son nom de famille. La lettre que la Dame noire annonce à Sperber (I, 6) parodie le rôle du réquisit dans la dramaturgie de Scribe. La participation invraisemblable de Brown aux enchères est soulignée par un commentaire méta-théâtral de Geogrl (III, 8). Dans FD, le ridicule de la situation où le brigand chante une barcarolle en attendant ses compagnons à l'auberge est raillé par les paroles de l'étranger (II, 4).

Dans RT, Nestroy parodie les invraisemblances de l'action de *Robert le Diable* (Spendul, 1965: 161-162 ; Nestroy, 1985: 73) : les retrouvailles entre Robert et sa sœur de lait Alice/Liserl (I, 6) ; l'interdiction d'ouvrir la lettre (I, 7) ; la somme d'argent offerte à Raimbaut/Reimboderl (II, 10) ; le déchirement de Robert entre Bien et Mal (III, 11-12). L'auteur révèle la caractérisation superficielle et arbitraire de certains personnages de Scribe en inventant l'habit infernal de deux couleurs (II, 11) : selon celle tournée vers l'extérieur, celui qui la porte est soit un émissaire des Enfers, soit un citoyen inoffensif (III, 1). Il souligne aussi l'incohérence du personnage de Bertram en redoublant le motif du diable humain (Nestroy, 1985: 267) : au diable et tendre père (II, 7) s'ajoute l'amoureux honteux (II, 6). En même temps, la figure du diable sensible avec ses petites méchancetés gagne ainsi en logique interne.

Dans E, où le rôle de la lettre est de nouveau parodié (IV, 2), l'intrigue rythmée et rapide des livrets de Scribe est sapée par l'insignifiance de l'action (Nestroy, 1998: 1-2). Celle-ci repose en effet uniquement sur la dissimulation de faits (les

véritables relations entre Rudolf, son grand-oncle et son épouse) et ne se poursuit que parce que le voleur d'héritage von Walting sait manipuler les êtres et que l'aubergiste Tost croit savoir utiliser les hommes et les situations. La notion même d'intrigue est tournée en dérision par Tost, qui en invente pour échapper à l'ennui.

Enfin, les parodies démontent et ironisent les effets scéniques de la source en révélant les coulisses, avec une dimension méta-théâtrale, ou en les confrontant à la réalité : dans SF et RT, les apparitions fantastiques de la Dame blanche et du diable par le caractère mécanique ; dans SF, le folklore écossais par l'esprit provincial de Gänsewitz ; dans FD, l'effroi que suscite le brigand par le déguisement ; dans RT, le décor médiéval et les scènes de romantisme noir par le contexte trivial : au banquet, au jeu de dés et au tournoi des chevaliers sont substitués une assemblée de tireurs dans un *Heuriger*, un jeu de quilles et un concours de tir dans la première version (Nestroy, 1985: 324) ; au lieu d'un rameau de cyprès sur le tombeau de sainte Rosalie, Robert doit s'emparer de la cannelle d'or d'un tonneau dans une cave à vin de Gumpoldskirchen et l'animation des statues des nonnes damnées est remplacée par le déguisement d'esprits infernaux en servantes séductrices (III, 7-8). Dans GSN, le mutisme de Lenerl est l'occasion d'une parodie des pantomimes de Fenella, qui fut un rôle phare de la danseuse Fanny Eßler. L'in vraisemblance de la muette est soulignée par le commentaire méta-théâtral de Martin : « Das kennen wir schon, die Stummerln reden alle, wann d' Komödie aus ist. » (II, 4 ; Bachmann, Mansky, 2021: 86). Et la fin spectaculaire et tragique est parodiée par l'allusion comique de Lenerl à la source : « Lenerl hat kein Mann, muß sich herabstürzen vom Kahlenberg » (II, 15 ; Bachmann, Mansky, 2021: 95).

#### 4. Conclusion

En adaptant, à l'aide de traductions allemandes, les livrets d'opéras de Scribe, les auteurs des théâtres des faubourgs de Vienne cherchent à exploiter le succès du dramaturge français : ils privilégient les ouvrages ayant eu du succès à Paris et à Vienne, les écrivains et genres à la mode (Walter Scott dans SF, *Räuberstück* dans FD, romantisme noir dans RT, mélodrame et histoire criminelle dans E). Ils choisissent des sources faciles à transposer, qui contiennent ou permettent de créer des rôles pour la troupe et d'ajouter des scènes comiques.

À côté des procédés habituels (localisation viennoise, abaissement du milieu

social et du registre linguistique, « privatisation » des conflits, trivialisation des motivations), on note la suppression parfois complète du cadre historique et politique, due à la censure, qui touche aussi certains aspects religieux et moraux. Les thématiques modernes des pièces de Scribe permettent aux auteurs de représenter et de critiquer, souvent de manière indirecte (pluridimensionnalité du jeu, dissimulation ou déréalisation), le contexte socio-économique et politique du *Vormärz* ou du *Nachmärz*. Ils portent aussi un regard critique sur les livrets, dont ils repèrent et dévoilent, parfois à un niveau méta-théâtral, les faiblesses. En germe chez Meisl, la critique littéraire de la source deviendra l'une des spécialités de Nestroy.

Les traductions et adaptations de livrets d'opéra de Scribe permettent donc de transférer une partie au moins des thématiques et dramaturgies nouvelles, même si les pièces sont (parfois fortement) modifiées dans les versions allemandes et viennoises. Elles ont contribué à l'émergence d'une parodie littéraire, qui commence dans SF et atteint un premier sommet dans RT, première grande parodie littéraire « autonome » de Nestroy, pouvant être comprise sans connaître l'opéra de Meyerbeer (Nestroy, 1985: 74 ; Hein, 1990: 69). Peut-être aussi à la formation d'une farce avec chants plus réaliste, voire critique dans les années 1840-1850.

## RÉFÉRENCES

- BACHLEITNER, N. (1989) Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 14(1), pp. 1-49.
- BACHLEITNER, N., WOLF, M., eds. (2010a) *Streifzüge im translatorischen Feld. Zur Soziologie der literarischen Übersetzung im deutschsprachigen Raum*. Wien – Münster: Lit Verlag.
- BACHLEITNER, N., WOLF, M. (2010b) ÜbersetzerInnen als “gatekeepers”? (Selbst)zensur als Voraussetzung für die Aufnahme in das literarische Feld der späten Habsburgermonarchie. In : D. Merkle, C. O’Sullivan, L. van Doorslaer, M. Wolf, dir. *The Power of the Pen. Translation and Censorship in Nineteenth-Century Europe*. Wien – Münster: Lit Verlag, pp. 29-53.
- BACHMANN, A.-M. (2014) *Die Parodie im Wiener Volkstheater am Beispiel von Carl Meisls Die geschwätzige Stumme von Nußdorf*. Diplomarbeit Wien.
- BACHMANN, A.-M., MANSKY, M. (2021) “Die Stummerln reden alles, wann d’ Komödie aus ist”. Karl Meisls Auber-Parodie Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Theaterhistorischer Kontext und kommentierte Edition, *Nestroyana*, 41(1-2), pp. 58-100.
- CASTELLI, I. (1826) *Die weisse Frau. Oper in drei Aufzügen*. Nach dem Französischen des Scribe. Musik von Boieldieu. Für das k.k. Hoftheater n.d. Kärnthnerthore Wien den 22ten März 1826. Manuscrit: ÖNB (Mus.Hs.32644).
- ENSSLIN, U. K. (2012) *“Wenn die Tyrannen fallen, sind wir frei”*. Studien zur Rezeptionsgeschichte von Aubers La Muette de Portici. Hildesheim – Zürich – New York: Olms.
- FISCHER, E. (1962) *Von Grillparzer bis Kafka*. Wien: Globus Verlag.
- GLOSSY, K. (1897) Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 7, pp. 238-340.
- GLOSSY, K. (1915) Zur Geschichte der Theater Wiens I (1801-1803). *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 25.
- HEIN, J. (1990) *Johann Nestroy*. Stuttgart: Metzler.
- HELL, T. (1832) *Robert der Teufel. Oper in 5 Aufzügen*. Nach dem französischen Texte von Scribe und De Lavigne, treu zur Musik von Meyerbeer. Dresden – Leipzig: Arnold.
- KAISER, F. (1853) *Im Dunkeln! Posse mit Gesang in 3 Akten*. Frei nach Scribe und

- St. Georges. Musik vom Kapellmeister Carl Binder. Wien: Lell. Manuscrits: ÖTM (CTh-J9, Schw-615, 621.816-B.The).
- KORTLÄNDER, B. (2008) Übersetzen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundung eines untergegangenen Kontinents. In Kortländer, B., Siepe, H. T. dir. *Übersetzen im Vormärz*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 13-26.
- LICHTENSTEIN, K. A. von (1838) *Zum treuen Schäfer. Komische Oper in 3 Aufzügen*. Nach dem Französischen des Scribe und Saint-Georges, zur beibehaltenen Musik von Adam. Mainz: Schott.
- LICHTENSTEIN, K. A. von (1842) *Königin für einen Tag. Komische Oper in drei Aufzügen*. Nach dem Französischen des Scribe und Saint-Georges, zur beibehaltenen Musik von Adam. Mainz: Schott.
- MANSKY, M. (2022) *Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813-1830). Studie und kritische Edition*. Hannover: Wehrhahn Verlag. (*Fra Diavolo*: pp. 369-412).
- MEISL, K. (1826) *Die schwarze Frau. Parodirende Posse mit Gesang in drei Aufzügen*. Manuscrits: ÖTM (Schw 245), WBR.
- MEISL, K. (1830) *Die geschwätzige Stumme von Nußdorf. Parodirende Posse mit Gesang in zwey Aufzügen vom Verfasser der Julerl*. Manuscrit: WBR (Ia 149453).
- MEISL, K. (1830) *Fra Diavolo oder Das Gasthaus auf der Strasse. Parodirende Posse mit Gesang in 3 Akten*. Manuscrits: ÖTM (CTh F22), WBR.
- NESTROY, J. (1986) *Sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Stücke 6, Der Zauberer Sulphurelectrimagneticphosphoratus. Robert der Teuxel*. Walla, F., dir. Wien-München: Jugend und Volk, pp. 76-124 (Urfassung: pp. 125-148).
- NESTROY, J. (1998) *Sämtliche Werke: historisch-kritische Ausgabe. Stücke 16/II, Der Erbschleicher. Die Zusammengestoppelte Komödie*. Huish, L-A., dir. Wien: Deuticke, pp. 5-77.
- NOSKO, L. (1983) *Kultureinflüsse, Kulturbeziehungen, Wechselwirkungen österreichischer und französischer Kultur*. Wien-Köln-Graz: Böhlau.
- OBERMAIER, W. (1988) Zensur im Vormärz. In: *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815-1848*. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, pp. 622-627.
- RITTER, K. A. ([1830]) *Die Stumme von Portici. Große Oper in 5 Aufzügen*. Text von Scribe und Delavigne. Musik von Auber. München: Hübschmann.
- RITTER, K. A. (1836 [1830]) *Fra Diavolo oder: Das Gasthaus von Terracina. Oper in drei Aufzügen von Scribe*. Musik von Auber. [S.l.]: Schüller.

- RUPRECHT, H.-G. (1976) *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*. Bern-Frankfurt a.M.-München: Lang.
- SONNLEITNER, J. (2001) Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Komödienpoetik des Indirekten. In Dürhammer, I., Janke, P. dir. *Raimund. Nestroy. Grillparzer. Witz und Lebensangst*. Wien: Praesens, pp. 81-96.
- SCHNEIDER, H., WILD, N., dir. (1993) *La Muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, pp. 137-192.
- SCRIBE, E. (1834, 1835, 1842) *Théâtre complet*. Vol. 6, 10, 14, 24. Paris: André.
- SCRIBE, E., VERNON DE SAINT-GEORGES, J.-H. (1839) *Le Fidèle Berger. Opéra-comique en trois actes*. Paris: Merchant.
- SPENDUL, T. (1965) *Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800-1850*. Diss. Wien.
- WAGINGER, A. (2011) *Die schwarze Frau von Carl Meisl und Adolph Müller senior als Beispiel für eine Wiener Parodieoper*. Diplomarbeit Wien. Anhang Ib, pp. 1-50.
- WIMMER, S. (1984) *Vorlagenbearbeitung, Studien zur Wiener Komödie 1800-1860*. Diss. Wien, vol. 1.
- YATES, W. E. (1972) *Johann Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

### Résumé

Considérant la traduction comme une action sociale dans un champ social, l'article étudie l'influence du contexte institutionnel (censure, théâtres), des conditions politiques, économiques et socio-culturelles sur les traductions et adaptations de livrets d'opéras de Scribe par les auteurs des scènes des faubourgs viennois dans les années 1820 à 1850. Il met au jour certaines spécificités, comme la suppression du cadre historique et politique, la modification d'aspects religieux et moraux, mais aussi la critique (indirecte) de la situation politique, socio-économique et littéraire. Les adaptations de livrets d'opéras de Scribe ont ouvert la voie aux parodies littéraires de Meisl et de Nestroy, peut-être aussi à un *Volksstück* plus réaliste, voire didactique (Kaiser).

**MOTS CLÉS :** traduction, Scribe, théâtres des faubourgs, Vienne, XIX<sup>e</sup> siècle

### Summary

Viewing translation as a social action within a social field, this article explores how the institutional context (censorship, theatres), along with political, economic, and socio-cultural conditions, influenced the translations and adaptations of Scribe's opera librettos by authors from Viennese popular theatre between 1820 and 1850. It highlights specific features, such as the removal of the historical and political framework, the modification of religious and moral aspects, and the (indirect) critique of the political, socio-economic, and literary landscape. Adaptations of Scribe's opera librettos paved the way for the literary parodies of Meisl and Nestroy, and possibly for a more realistic, even didactic, *Volksstück* (Kaiser).

**KEYWORDS:** translation, Scribe, popular theatre, Vienna, 19<sup>th</sup> century

Luciana PERSICE NOGUEIRA-PRETTI

Université d'État de Rio de Janeiro (Brésil)

*Article de recherche original*

## **La polémique comme divulgation de la traduction littéraire à la Belle Époque : *Le Banquet* et *La Revue Blanche* contre le traducteur Théodore de Wyzewa**

### **1. Introduction**

Vers les années 1880, fleurissent en France, notamment à Paris, les revues dites petites ou jeunes, artisanales et, pour la plupart, éphémères, fondées principalement par de jeunes écrivains ou académiciens qui trouvent dans ces véhicules un espace pour la publication de leurs textes, leurs essais critiques sur l'art et la littérature, concurrençant (ou ayant l'intention de le faire) des revues de grand prestige et des journaux à grand tirage. Plusieurs d'entre elles avaient des sections sur des titres littéraires étrangers, contribuant à la diffusion et au débat sur les nouveaux auteurs (principalement européens) et la pertinence ou non de leur importation (impliquant plusieurs étapes liées à la traduction et à la commercialisation). Cet épanouissement va de pair avec la multiplication des traductions, et des interactions (artistiques et commerciales) entre éditeurs et écrivains de différents pays, dans ce que l'on peut qualifier de **cosmopolitisme littéraire**.

À ce sujet, le spécialiste Blaise Wilfert-Portal explique :

Le rôle de l'importation de l'étranger dans les jeunes revues des années 1885-1895 est un fait général, quelquefois mentionné et étudié, mais largement sous-estimé dans l'ensemble. Traductions de textes de fiction, de théâtre ou de poésies, comptes rendus de lecture d'ouvrages étrangers, participation aux grandes polémiques en cours sur les auteurs scandinaves ou les romanciers russes qui défrayaient alors la chronique, présentations

synthétiques à visée informative de tel ou tel courant littéraire à l'étranger, revue des revues étrangères et résumé succinct de leur contenu : sous diverses formes, la littérature étrangère y est très présente, et elle est l'un des traits les plus marquants de cette nouvelle vague de périodiques. Mais elle se heurte aussi à des limites sévères, notamment celles de la modestie des contacts internationaux que des revues sont en mesure d'établir, et surtout celles qu'impose le coût de la traduction en régime de droit d'auteur. (Wilfert-Portal, 2018: 261)

Pour les jeunes écrivains, la traduction pourrait être un moyen de se faire connaître dans le monde littéraire et d'optimiser des opportunités de publication. Elle pourrait également ou alternativement être un moyen de subsistance temporaire. Toujours selon Wilfert-Portal, l'activité de traducteur était un travail peu prestigieux et mal rémunéré, et rares étaient ceux qui en faisaient leur unique ou principale profession. Certains traducteurs ont même eu recours à l'aide de personnes sans réputation dans le milieu académique ou artistique, comme des étudiants et des femmes qui gravitaient autour ou en marge du milieu éditorial, incombant au traducteur le soin de réviser et/ou d'adapter la traduction, lui donnant son aspect et sa forme définitive, en plus de sa signature (en règle générale, sans reconnaître son collaborateur).

Parfois, cependant, la tâche de traduction revenait aux rédacteurs des petites revues eux-mêmes. Ces hommes qui écrivent, supervisent l'écriture d'autrui, gèrent des maisons d'édition, réalisent des contacts et des contrats, élaborent des politiques de vente et d'importation de textes et de titres, constituent les « **hommes doubles** » dont parle Christophe Charle dans *Paris fin de siècle, culture et politique* (1998: 91) : ils cumulent différentes fonctions, de lecteur d'un ouvrage en langue étrangère, à traducteur ou intermédiaire dans une transaction entre auteur et traducteur, en passant par celle d'agent promoteur à la fois de l'auteur et de l'ouvrage, en plus des activités concernant la critique, la publicité ou le commentaire, dans une chaîne longue et complexe de processus impliquant chaque titre, à chaque cas.

L'un de ces hommes doubles, d'une grande notoriété et renommée à son époque, et pratiquement inconnu aujourd'hui, est Théodore de Wyzewa (1868-1917), écrivain polyglotte d'origine polonaise qui acquit notoriété et prestige en tant que critique musical et littéraire.

## 2. Quelques enjeux concernant la traduction littéraire à la Belle Époque

Wilfert-Portal rappelle et signale que quelques traducteurs, dans la pratique du recours aux collaborateurs (reconnus ou non) évoqués ci-haut, ne maîtrisaient pas la langue qu'ils traduisaient. D'une part, cela générait une méfiance de la part de certains auteurs au moment d'autoriser la traduction de leurs œuvres en France, conduisant, dans certains cas, à n'autoriser la traduction que par des traducteurs spécifiques, auxquels ils faisaient confiance. D'autre part, il n'est pas rare que ceux qui signaient les traductions contactent des émigrés, des locuteurs natifs pas forcément traducteurs ou écrivains :

La question de la compétence linguistique du traducteur ne paraissait, de ce fait, pas centrale dans l'opération de traduction, dont on ne voulait retenir que la mise en français. Nombre de traducteurs s'adjoignaient ainsi les services d'un « naturel » de la langue, comme le prolifique Ernest Jaubert, auteur de pièces de théâtre et conservateur du Musée pédagogique de la Ville de Paris, qui traduit un nombre considérable de textes russes, romans d'adultes ou textes pour enfants, sans connaître un mot de russe, mais en recourant aux services d'immigrés comme Léon Golschmann ou Victor Tseytline, inconnus quant à eux. (Wilfert-Portal, 2002: 36)

Il est évident que la question du statut auctorial d'une traduction, bien que soumise à un processus de régulation progressive à cette époque, est encore particulièrement nébuleuse. Or, ces vides juridiques engendrent toutes sortes de partenariats et de collaborations – reconnus, assumés, identifiés, ou non.

De manière complémentaire, il se pose la question de l'adaptation critiquée, mais pratiquée, du texte source (c'est-à-dire un travail de domestication du texte étranger dans le but de se conformer au goût de l'époque et/ou aux besoins ponctuels du marché éditorial). L'adaptation, par définition, n'exige pas la fidélité au texte, ni dans sa forme ni dans son contenu (des sections entières sont supprimées, voire ajoutées à ce moment de l'histoire de la traduction), et l'intervention du traducteur, en termes linguistiques, finit par être camouflée, ou effacée, face aux autres interventions qui affectent le texte traduit.

Dans ce contexte de pratiques de traduction qui adaptent les ouvrages au goût

du marché éditorial, dans la perpétration des « belles infidèles », ainsi que d'associations douteuses entre traducteurs qui signent et traducteurs qui réalisent effectivement la traduction, il convient de souligner ce que la critique Pascale Casanova définit, dans *La République mondiale des lettres* (2008), comme le phénomène du « **prestige littéraire** » :

Le « prestige littéraire » s'enracine aussi dans un « milieu » professionnel plus ou moins nombreux, un public restreint et cultivé, l'intérêt d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie éclairée, des salons, une presse spécialisée, des collections littéraires concurrentes et prestigieuses, des éditeurs recherchés, des découvreurs réputés – dont la réputation et l'autorité peuvent être nationales ou internationales – et, bien sûr, des écrivains célèbres, respectés et qui se consacrent entièrement à leur tâche d'écriture [...]. Ce capital s'incarne donc aussi dans tous ceux qui le transmettent, s'en emparent, le transforment et le réactualisent. Il existe sous la forme des institutions littéraires, académies, jurys, revues, critiques, écoles littéraires, dont la légitimité se mesure au nombre, à l'ancienneté et à l'efficacité de la reconnaissance qu'ils décrètent. Les pays à tradition littéraire revivent à chaque instant, à travers tous ceux qui y participent ou ceux qui s'en estiment comptables, leur patrimoine littéraire. (Casanova, 2008: 35)

Ainsi, force est de constater que les petites revues entendent s'insérer dans le « capital » culturel et littéraire de leur temps, et s'intégrer dans la dynamique d'actualisation et de dynamisation d'un « patrimoine » et, ce faisant, s'approprient une part de leur prestige. Le commentaire et la traduction de la littérature étrangère est un véhicule privilégié pour mener à bien cette tâche, car il permettra aux jeunes éditeurs de contribuer aux débats existants, ainsi que d'en générer d'autres, qui peuvent leur être opportuns dans la recherche d'ouvertures de nouveaux espaces dans le milieu intellectuel et littéraire. Pour une telle insertion, le recours à la polémique, à l'autoprojection et à l'autopromotion est une stratégie efficace pour « transformer » et « réactualiser », dans la dynamique du « capital littéraire », le « capital critique » : il développe, avec les petites revues, le discours contre la presse consacrée.

Notre propos est ici d'illustrer cette pratique en mettant en lumière deux campagnes orchestrées contre un représentant de la presse grand public, un

traducteur et critique renommé, qui ont donné de bons résultats aux détracteurs : *Le Banquet* (1892-1893) et *La Revue Blanche* (1891-1903) se succèdent pour attaquer Théodore de Wyzewa.

Cet écrivain, traducteur et critique joua un rôle extrêmement important dans la promotion du mouvement symboliste en France et, à ce jour, ses titres sur la musique, et plus particulièrement sur Wagner, sont réédités. Il écrit pour les journaux conservateurs *Le Figaro* et *l'Echo de Paris*, ainsi que pour d'importantes revues telles que la *Revue Wagnérienne*, la *Revue Indépendante*, la *Revue Bleue*, la *Revue des Deux Mondes* et le *Mercure de France*. Il a reçu plusieurs prix<sup>1</sup>, publié 24 livres sur l'art et la littérature, et traduit un total de 39 livres tout au long de sa carrière, à partir de l'allemand, du russe, du polonais, du latin, de l'italien, du danois et de l'anglais. Véritable phénomène en son temps, presque oublié aujourd'hui, il est la cible idéale des jeunes contributeurs des revues en question. Il n'est pas négligeable que les deux revues aient une grande affinité idéologique, au point qu'avec la dissolution du *Banquet*, la plupart de ses membres ont intégré la *Revue Blanche*, dans une démarche de continuité, y compris l'antagonisme à Wyzewa.<sup>2</sup>

### 3. *Le Banquet* et sa polémique

La jeune et éphémère revue *Le Banquet* (1892-1893) a pour plus impressionnante réussite le titre de pionnière dans la diffusion de l'œuvre de Friedrich Nietzsche en France. Cette revue essentiellement cosmopolite diffuse des ouvrages de diverses littératures nationales, et sert, entre autres campagnes, de véhicule de propagande à une traduction réalisée par deux de ses éditeurs : Daniel Halévy (1872-1962) et Robert Dreyfus (1873-1939) – premiers traducteurs d'une œuvre complète de Friedrich Nietzsche en France : *Le Cas Wagner. Un problème musical*.

Fin 1892, la revue annonce la publication de cette brochure par Schulz. Plusieurs

<sup>1</sup> Prix Marcelin-Ghérin (1898) pour l'essai *Écrivains étrangers* ; Prix Jules Janin (1902) pour la traduction de *La légende dorée*, de Jacopo da Varazze (ou Jacques de Voragine) ; Prix Calmann-Lévy (1907, peut-être pour *Les Maîtres italiens d'autrefois, écoles du Nord*, 1907) ; et Prix Alfred-Née (1913, peut-être pour *W. A. Mozart : sa vie musicale et son œuvre de l'enfance à la pleine maturité, 1756-1777, essai de biographie critique*, avec Georges de Sainte-Foix, 1912).

<sup>2</sup> Les deux revues étaient parmi les plus enthousiastes de l'importation littéraire en leur temps et traitaient souvent de questions concernant les traductions et les traducteurs, dans une forte affinité thématique également.

autres pays la traduisent et publient au même moment. Halévy et Dreyfus avaient pourtant déjà fait publier cette traduction au début de la même année par la revue anarchiste belge *Société Nouvelle* (année 8, vol. 1) – peu avant la fondation du *Banquet*. Exactement neuf mois plus tard, *Le Banquet* annonce donc le lancement de la même traduction par l'éditeur français Albert Schulz – sans l'identifier comme une seconde publication. Sans préface ni introduction dans les deux cas, ce qui distingue les deux versions est la suppression de deux longues notes existantes dans la première. Cette prouesse éditoriale a cependant besoin de lest, de visibilité et de projection – et c'est là que Wyzewa sert de cible à la campagne d'autopromotion des jeunes écrivains. Générer de la polémique avec lui permet d'attirer l'attention, la curiosité, peut-être la sympathie, et, en tout cas, les lecteurs.

Le critique d'art et de littérature polonais fut l'un des premiers à traduire et publier, dès 1891, des extraits de l'œuvre de Nietzsche, accompagnés de commentaires critiques, dans *La Revue Bleue* et *Le Figaro*. Afin d'enrichir leur propre traduction du texte et leur interprétation du sens de l'œuvre du philosophe allemand, les jeunes du *Banquet* s'attaquent donc aux essais de Wyzewa. Par exemple, Halévy et Fernand Gregh (1873-1960) publient un essai, « Frédéric Nietzsche », où ils déclarent que « le plus substantiel des articles qui ont été publiés sur la philosophie si concrète et si complexe de Nietzsche, par M. Téodor [sic] de Wyzeva [sic], doit être considéré comme non avenu » (*Le Banquet* n° 2, avril 1892: 30).

Dans la chronique « Philosophie du marteau », Robert Dreyfus commente l'œuvre du philosophe en contrepoint de la critique manifestée par Wyzewa (dans la *Revue Bleue* et dans le *Figaro*) – articles abondamment cités, et condamnés par l'auteur : dans cette chronique, il y a dix mentions du nom de Wyzewa, dont :

M. de Wyzewa égayant et mélancolique à l'égard des traducteurs, des commentateurs, des imitateurs qui vont bientôt rendre la philosophie de F. Nietzsche « aussi populaire chez nous qu'elle n'est déjà en Allemagne et dans les pays du Nord [...] ». Mais voici que [dans] le *Figaro* du 10 avril [M. de Wyzewa] continue de faire de l'œuvre entière de Frédéric Nietzsche un Manuel du parfait nihiliste. (*Le Banquet* n° 3, mai 1892: 66)

Robert Dreyfus dénonce cette compréhension : « L'erreur de M. de Wyzewa consiste à confondre le pessimisme historique [...] avec le pessimisme philosophique » (*Le Banquet* n°3, mai 1892: 69). Dreyfus finit par donner des conseils à Wyzewa.

Dans le tome n° 4 (juin 1892), dans la section Varia, le critique polonais est cité trois fois dans des paragraphes non signés et dans le n° 6 (novembre 1892), Robert Dreyfus écrit « Frédéric Nietzsche et Peter Gast », où il mentionne Wyzewa et évoque l'un de ses articles du *Figaro*, dans lequel il y aurait référence au *Banquet* (que nous n'avons pourtant pas retrouvé) : mission accomplie, les jeunes critiques et traducteurs attirent l'attention, créent la discorde, et obtiennent les appuis nécessaires à une publication réussie de la traduction de la brochure sur Wagner, qui sera rééditée par la suite.

Les premiers extraits traduits par *La Revue Blanche* de *Par-delà le bien et le mal* sont rédigés par Halévy et Gregh (tome n° 2, avril 1892), après un commentaire critique des traducteurs. Dans le tome suivant, un mois plus tard, c'est Dreyfus qui prend l'initiative de commenter l'œuvre de Nietzsche, et d'en traduire des extraits (tome n° 6, novembre 1892). Enfin, à la fin de ce même volume, la revue annonce la parution de *Le Cas Wagner*, de Nietzsche, aux éditions Schulz.

Il paraît évident que Daniel Halévy, Robert Dreyfus et Fernand Gregh réussissent à élever leurs voix dans la cacophonie déclenchée à l'occasion des premières traductions de Nietzsche en France, et trouvent une bonne place dans la course éditoriale dans laquelle s'engagent plusieurs agents face à la sortie imminente de différents ouvrages de Nietzsche en France.

#### 4. *La Revue Blanche* et sa zizanie

Une autre revue utilisera la même stratégie, près de dix ans plus tard, contre le même Wyzewa, dans le même but. Une simple observation des titres des articles publiés au fil des volumes de *La Revue Blanche* (1891-1903) permet de déceler une polémique sur la traduction, qui se démarque parce qu'elle met en lumière l'importance stratégique d'une traduction publiée en feuilleton par un périodique à la ligne politique antagoniste à celle de la revue. Il s'agit d'ailleurs d'une œuvre de Léon Tolstoï, auteur apprécié et très commenté dans *Revue Blanche : Résurrection*, roman paru en 1900. L'ouvrage dresse une critique cinglante du système judiciaire escamotée par des thèmes religieux, publié en russe l'année précédente et qui, comme d'autres titres de l'écrivain, a provoqué une course éditoriale auprès d'importateurs et de traducteurs. Il y aura trois articles dans la revue consacrés au livre et, dans leur séquence, on peut observer une progression dans la réception de

la traduction, mais, peut-être surtout, dans la définition de la véritable cible de la critique.

D'abord, le critique d'art et de littérature Léon Blum (1872-1950, pas encore un homme politique éminent) enregistre dans la section Les Livres, sous la rubrique Les Romans, la publication des deux premières parties du roman russe, identifié, dans le sous-titre, comme « traduit du russe par Téodor [*sic*] de Wyzewa » (*La Revue Blanche*, vol. XXI, 1900: 153) – dans la seule mention au traducteur, dans une chronique qui se focalise sur l'intrigue, tisse quelques considérations critiques, et se termine par un dessin du profil du critique – plus valorisant du collaborateur de la revue que de la figure de l'écrivain russe.

Dans le volume suivant, cependant, le chroniqueur et traducteur de Tolstoï, Adrien Souberbielle (1875-1955)<sup>3</sup>, écrit « Comment on traduit Tolstoï » : une analyse détaillée et acerbe du processus de traduction de *Résurrection*.

Par l'entremise de M. Tchertkov, admirateur et disciple résolu de Tolstoï, le droit de publier *Résurrection* en France fut vendu au plus offrant des grands journaux de Paris. C'était la volonté formelle de l'auteur. Cette fois, par exception, il n'était pas indifférent au produit de son œuvre : il comptait sur ce moyen pour faciliter l'émigration et l'établissement au Canada de malheureux secrétaires persécutés. Ce fut l'*Écho de Paris* qui obtint le droit de publication [...]. L'état-major de la rue Taibout trouva le moyen de concilier ses intérêts commerciaux avec la défense de ses conceptions sociales et religieuses. **Il suffisait de manquer de respect au plus noble penseur de notre temps et de taillader, tripoter et rapetasser.** L'*Écho de Paris* entreprit cette **sombre tâche avec l'aide de son traducteur.** (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 44)

Le critique met l'accent sur l'ironie de cette entreprise, puisque le travail du romancier va à l'encontre de l'idéologie nationaliste et conservatrice du journal français. Ensuite, il passe de la condamnation du journal et de sa position conservatrice à celle du traducteur :

<sup>3</sup> Cette même année, il traduit « Tu ne tueras pas », publié au vol. XXIII de la revue (1900: 292-295). Il publie en livre, toujours de Tolstoï : la pièce *Le Premier bouilleur* (1899), et les essais *Réponse au Synode*, *L'Esclavage moderne, Où est l'issue ?*, et *La Racine du Mal* (1901).

J'ai dit son traducteur [...]. Il paraît certain que le traducteur et la direction du journal se sont concertés sur les mutilations qu'il importait de faire subir au texte de *Résurrection*.

Pourtant M. de Wyzewa jouit à Paris d'une solide réputation d'honnête homme. Sa connaissance de la langue russe paraissant hors de doute : il est Polonais. On pouvait faire foi de son style de lettré : il collabore à la *Revue des Deux Mondes*. Voilà des garantes considérables. (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 44).

Souberbielle assume la première personne renforçant le poids critique et accentuant l'ironie, car la *Revue des Deux Mondes* fait partie de la presse conservatrice et ne constitue donc pas, en fait, un gage de qualité auctoriale. Il dit n'avoir aucune « animosité personnelle » contre le traducteur, mais qu'il doit défendre « le public français contre l'arbitraire des hommes chargés de renseigner sur la pensée étrangère » (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 45). Le critique dresse ensuite une liste des fautes de traduction (de mots et d'expressions), et avertit : « Dans les dialogues, des répliques entières, des parties de répliques sont faussées » (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 45), ce qui rendrait difficile la compréhension de la progression des idées. De plus, les termes spécifiques aux sectes religieuses russes sont supprimés et la langue populaire est évitée, ce qui contribue à déformer les personnages de ce roman réaliste. Bref,

[t]ant d'omissions et de négligences prouvent assez avec quelle hâte irrespectueuse fut rédigé ce récit écourté, incohérent et terne qu'on nous a présenté comme la **transcription fidèle** de *Résurrection*. (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900 : 47).

S'il **supprime** mal à propos des passages entiers de Tolstoï, **M. de Wyzewa se laisse aller, par coquetterie littéraire à ajouter** au texte original des détails, des nuances, des observations qui lui paraissent convenables ou plaisants [...] Il est étonnant que le traducteur ne se rende pas compte de l'importance que prennent parfois toutes ces retouches d'apparence inoffensive. [...] J'arrive enfin aux mutilations que l'ami et collaborateur de l'*Écho de Paris* a cru devoir faire subir au texte, par conviction personnelle ou par les instances de son directeur pour

**adapter le roman de Tolstoï aux goûts des abonnés de la feuille nationaliste et cléricale.** (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 48-49)

La désapprobation du fait qu'il ne s'agit pas d'une « traduction fidèle » place la critique de Souberbielle aux côtés des plus actuelles de son temps, car elle exige du traducteur un engagement qui, à ce moment de l'histoire culturelle, est très loué, mais peu pratiqué. Un exemple en est le fait que les éditeurs eux-mêmes promettent une « transcription fidèle », mais produisent une version réduite de l'original, avec d'innombrables suppressions, simplifications, banalisations, et, d'autre part, selon le critique, des ajouts jugés de bon goût ou de bon ton par le traducteur. « Adapter le roman de Tolstoï au goût des abonnés à la feuille nationaliste et cléricale » : il ne s'agit pas de suivre le diktat des Belles Infidèles pour des raisons esthétiques : il en déduit un projet de vider certains contenus idéologiques qui heurterait l'opinion et le sens commun partagé par le lectorat du journal qui publie le roman en feuilleton.

Les abonnés de *Écho de Paris* ne sont pas seulement des personnes de goût distingué ; leur patriotisme est ardent et se reconnaît au loyalisme qu'ils témoignent à l'empereur Nicolas. M. de Wyzewa et son journal n'ont eu garde de blesser la susceptibilité de leurs lecteurs et se sont refusés à reproduire, écrites en bon français, des appréciations sévères du gouvernement des tsars. [...] Ils ont dissimulé le blâme infligé par l'auteur en plusieurs passages de son livre à la persécution officielle des sectes religieuses. Pas un mot non plus des massacres de Pologne dans une traduction signée d'un Polonais ! [...] Il est préoccupé de faire prévaloir en France des opinions qu'il tient pour saines et fécondes. (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 50)

Moins par esthétisme que par convictions politico-religieuses, le traducteur aurait alors, selon le critique, altéré le contenu de l'ouvrage, notamment par des mutilations flagrantes : les chapitres XXXIX et XL de la première partie, ainsi que XXIII de la seconde partie, qui traitent de la religiosité, n'ont pas été traduits non plus. Le critique conclut sa plainte contre la traduction de Wyzewa en accusant non seulement le traducteur et le directeur du journal *Écho de Paris*, qui édite les chapitres du roman en feuilletons, mais aussi l'éditeur Perrin, le « troisième coupable » de la mauvaise qualité de la traduction, qui publie un livre incomplet

(*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 52), et, de surcroît, lance une deuxième édition, encore plus incomplète que la première...

L'article s'achève sur deux regrets : la prestation, dans une autre entreprise, d'un « traducteur professionnel » (contrairement, selon Souberbielle, à Wyzewa – bien qu'il ait abondamment traduit des titres publiés en volume, et figure dans une liste de traducteurs professionnels, cf. Chevrel, 2012: 1333), connu de Tolstoï pour son « extrême désinvolture à imprimer des contresens dans un français international », M. Halpérine-Kaminski (écrivain et traducteur franco-russe, lui aussi, donc, un « infidèle », et qui figure également sur la même liste de traducteurs professionnels mentionnés) – ce que Tolstoï, bien sûr, doit, lui aussi, regretter. La deuxième raison de la tristesse de Souberbielle est qu'il existe en Angleterre et en Allemagne des « transcriptions fidèles et littéraires » de cette dernière œuvre de Tolstoï – dans une « triste comparaison » avec « le vandalisme de quelques fanatiques » (Théodore de Wyzewa et Ely Halpérine-Kaminski) en France. L'un des points de l'attaque de la tradition des Belles Infidèles est donc le fait qu'elle n'est pas pratiquée (du moins selon Souberbielle) dans d'autres pays, comme elle l'est en France.

L'attention portée à la nationalité de Wyzewa exige que le Polonais sympathise avec Tolstoï dans sa dénonciation des excès perpétrés par l'Empire russe contre son pays natal. Le traducteur est aussi mis à l'honneur lorsque la critique dénonce : « il est soucieux de faire prévaloir en France des opinions qu'il juge saines et fécondes », dans une mention implicite à son conservatisme religieux et politique.

Il est clair que la critique de Souberbielle s'adresse autant au traducteur qu'au journal : un traducteur qui mutile et agrément le texte de Tolstoï, et un journal catholique conservateur. Du paradoxe inhérent à cette situation, se déroule la comédie des erreurs de la traduction incomplète et volontairement altérée, en plus des manquements et des faux pas d'une tâche qui, entre autres défauts, semble être précipitée.

Le dénouement de cette critique véhémement se trouve dans la rubrique Correspondance du tome XXII (1900: 131-134), où missives et accusations sont échangées entre Wyzewa et Souberbielle : « À propos de la traduction de *Résurrection*. Deux lettres ». Cette publication d'échange de lettres et de piques enregistre la pratique, récurrente dans la revue, du droit de réponse et de réplique. Cette correspondance mérite une étude à part, en raison de la richesse des informations et des avis sur le travail de traduction, mais on ne retiendra ici que l'essentiel : Wyzewa

précise au directeur de la *Revue Blanche* qu'il a reçu une commande de traduction d'un des fils de Tolstoï, qu'il a reportée car « il n'était traducteur ni par goût ni par métier » (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 133), et que le projet de publication fut proposé à plusieurs journaux, qui l'auraient refusé. *L'Écho de Paris* n'était donc pas la première option de l'auteur, ni de son agent. Les divergences entre le texte « original » mentionné par Souberbielle et celui traduit sont dues au fait que lui, Wyzewa, a reçu un manuscrit initial de l'auteur, qui a subi des modifications ultérieures (de la main de l'auteur). Il justifie des suppressions « anodines » qui empêchaient le déroulement de l'action, et certaines modifications seraient le fruit de sa « volonté de mieux mettre la pensée de l'auteur à la portée du public français » (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 133). Le traducteur conclut sa défense en disant : « j'ai, de mon côté, l'intention d'en publier bientôt une traduction abrégée, populaire, décidé à répandre dans la foule, sinon le texte complet du comte Tolstoï, du moins la grande pensée morale qui fait le fond de son œuvre » (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 133) – nous n'avons trouvé aucune trace d'une telle publication.

Souberbielle répond au traducteur en annonçant que, puisqu'il a l'intention de faire une nouvelle traduction, il lui enverra une liste complète des erreurs ; et informe qu'il a comparé sa traduction à la version anglaise (plus fidèle et complète). Dans une véritable critique méthodologique, il commente : « Une bonne traduction serait donc, selon vous, une œuvre de critique, où quelqu'un s'aviserait d'enseigner à l'artiste ce qu'il aurait pu faire », mais

Il reste que vous vous êtes mépris sur votre rôle véritable. On ne vous demandait pas de nous faire aimer Tolstoï ; il y a beau temps que le procès est gagné. On vous demandait de resserrer notre intimité avec ce grand esprit et de nous révéler l'état présent d'une pensée dont l'évolution n'est pas encore terminée. Tout ce que vous lisiez dans *Résurrection*, il fallait le transcrire au risque d'être ennuyeux. S'il y a vraiment antinomie, ce que je ne crois pas, entre le goût français et l'esthétique de Tolstoï, vous deviez manifester cette contradiction. Votre méthode de vulgarisation, qui se pouvait soutenir au temps où Voltaire traduisait Shakespeare, ne convient plus à notre époque de culture scientifique. (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 134)

Les derniers mots de cette lettre louent l'élévation du débat – une véritable « querelle littéraire » –, mais dénoncent la compréhension qu'a Wyzewa du « travail

d'émondage qui constitue, selon [lui], la tâche du traducteur » (*Revue Blanche*, vol. XXII, 1900: 134). Débat pertinent, et, ici, pas vraiment élevé, mais relevant d'une appréciation théorico-critique élaborée. Avant tout, Adrien Souberbielle (1875-1955) dénonce la perspective dépassée, selon lui, de Théodore Wyzewa (1862-1917), d'une génération antérieure, en fait, défenseur d'une libre traduction-adaptation, par opposition à une perspective plus actuelle, « d'un temps de culture scientifique », où la fidélité au texte est une valeur positive, et garante, dans le cas d'un auteur contemporain, d'une traduction qui permette de « révéler l'état présent d'une pensée dont l'évolution n'est pas encore terminée » – sans jugement de valeur sur le contenu ni besoin de satisfaire tel ou tel lecteur, inhérents à la logique du marché.

## 5. Conclusion

Des fausses informations sur une supposée réponse de Wyzewa à l'attention des jeunes traducteurs de Nietzsche, et collaborateurs du *Banquet*, à la correspondance échangée effectivement entre Souberbielle et le critique polonais, tout un monde a changé. Des affronts du *Banquet* aux griefs de la *Revue Blanche*, une différence majeure : à partir de 1898, avec des manifestations publiques pour ou contre la révision du procès du capitaine Dreyfus, un nouveau rôle est assigné à l'écrivain : celui d'un intellectuel engagé qui doit braver ceux du « camp opposé » de la discorde. Les collaborateurs de la *Revue Blanche* semblent en effet combattre les antidreyfusards – et Wyzewa, catholique et conservateur à outrance, en fait partie. La cible sous-jacente de la critique est donc la position paradoxale de ce cosmopolite par contingence, traducteur professionnel, et critique spécialisé en littératures étrangères, qui finit paradoxalement par se ranger du côté des anti-cosmopolites. L'excellente biographie de Paul Delsemme (historien de la littérature de nationalité belge), *Teodor de Wyzewa et le Cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du Symbolisme* (Bruxelles, Presses Universitaires, 1967) déchiffre quelques-unes des contradictions qui caractérisent le parcours de Wyzewa et nuance ses paradoxes.

Il reste à souligner que la *Revue Blanche* (qui a assimilé dans ses rangs les membres de la revue *Le Banquet*) a assumé un rôle décisif dans cette bataille, se projetant, à travers des manifestes et des protestations tout au long de 1898, redéfinissant et élargissant ses réseaux de sociabilité, comme une voix éminente dans le champ littéraire et sur la scène politico-idéologique qui caractérisent la société française au tournant du siècle.

## RÉFÉRENCES

- CASANOVA, P. (2008 [1999]) *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- CHARLE, C. (1998) *Paris fin de siècle, culture et politique*. Paris: Seuil.
- CHEVREL, Y. *et al.*, dir. (2012) *Histoire des traductions en langue française. XIXe siècle (1815-1914)*. Paris: Éditions Verdier.
- LA REVUE BLANCHE. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb344304470/date.r=La+revue+blanche.langFR> (consulté : 30/01/2023).
- LE BANQUET. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343878349/date> (consulté : 30/01/2023).
- WILFERT-PORTAL, B. (2002) *Cosmopolis et l'Homme invisible*. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 144, pp. 33-46. Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_144\\_1\\_2806](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2806) (consulté : 19/12/2021).
- WILFERT-PORTAL, B. (2013) L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational. *Revue Sciences/Lettres*, n° 1, s/p. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/rsl/279> (consulté : 24/11/2020).
- WILFERT-PORTAL, B. (2018) Au temps du "cosmopolisme" ? Les revues parisiennes et la littérature étrangère, 1890-1900. In: É. Stead et H. Vedrine *L'Europe des revues. 1880-1920, v.2*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, pp. 257-276.

## Résumé

À la Belle Époque, les petites revues littéraires contribuent énormément à la divulgation et à l'importation de littératures étrangères. Munies d'un esprit compétitif et polémique, elles mènent des campagnes acharnées autour de titres européens disputés par les maisons d'édition françaises. Elles sont souvent animées par de jeunes écrivains qui cherchent ce que Pascale Casanova appelle le « prestige littéraire » (2002). Celui-ci s'alimente d'une dynamique circulaire entre producteurs de textes littéraires et leurs commentateurs et diffuseurs ; le prestige des uns finit par imprégner les autres, dans une économie d'assimilation ou de contagion, faisant de la collaboration à des revues spécialisées une activité valorisante. L'importation d'œuvres littéraires implique donc plusieurs intermédiaires : hommes de lettres, critiques littéraires, agents d'importation et d'exportation de livres, et traducteurs. Ceux-ci nous intéressent particulièrement puisque quelques grandes polémiques – stratégie et moyen efficace de s'intégrer dans cette dynamique – autour de la traduction servent à bâtir de nouvelles carrières et à confirmer ou renverser des réputations dans le champ littéraire. Deux petites revues parviennent à se démarquer justement par cette stratégie : successivement, *Le Banquet* (1892-1893) et *La Revue Blanche* (1889-1903) vont se servir de la polémique pour valoriser leurs propres campagnes de divulgation de titres traduits (*Le Cas Wagner*, de Nietzsche, par des membres de la première ; et des textes de Tolstoï, par des participants à la seconde) en attaquant les traductions et/ou les essais de Théodore de Wyzewa (1862-1917), important critique d'art de son temps, traducteur à succès et référence auprès des grandes revues. Pour nous aider dans notre analyse des enjeux et des agents de ces polémiques, nous aurons recours à Casanova (2008), Wilfert-Portal (2002, 2013 et 2018), et Charle (1998), entre autres.

**MOTS CLÉS** : Belle Époque française, Théodore de Wyzewa, *Le Banquet*, *La Revue Blanche*, traduction littéraire

### Summary

During the Belle Époque, small literary magazines – known as *petites revues* – contributed significantly to the dissemination and importation of foreign literature. Driven by a competitive and polemical spirit, they led intense campaigns over European titles contested by French publishing houses. These magazines were headed by young writers who aspired to what Pascale Casanova calls “literary prestige” (2002). This dynamic is fuelled by a circular relationship between producers of literary texts, their commentators, and distributors. The prestige of some is absorbed by others, within an economy of contagion, making collaboration with specialized magazines a rewarding endeavour. The importation of literary works thus involves several intermediaries: writers, literary critics, import/export agents, and translators. These intermediaries are of particular interest because certain major controversies – strategic and effective means of integrating into this dynamic – regarding translation help build new careers and either confirm or overturn reputations in the literary field. Two *petites revues* stood out precisely through this strategy: *Le Banquet* (1892-1893) and *La Revue Blanche* (1889-1903) used controversy to promote their own campaigns supporting translated titles – Nietzsche’s *Le Cas Wagner* (promoted by members of the former) and several works by Tolstoy (championed by participants in the latter) – by attacking the translations and/or essays of Théodore de Wyzewa (1862-1917), an influential art critic of his time, successful translator, and a key figure in major magazines and journals. To support our analysis of the issues and the key figures involved in these controversies, we will reference Casanova (2008), Wilfert-Portal (2002, 2013 and 2018), and Charle (1998), among others.

**KEYWORDS:** French Belle Époque, Théodore de Wyzewa, *Le Banquet*, *La Revue Blanche*, literary translation

Bénédicte COSTE

Université Bourgogne Europe (France)

*Article de recherche original*

## **Traductions et échanges littéraires transnationaux : le cas des revues de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle**

### **1. Une double ignorance ?**

Les bibliothécaires distinguent deux catégories d'imprimés : le livre et les périodiques. Je m'intéresse aux seconds afin d'examiner la traduction ENG-FRE comme vecteur transculturel dans les périodiques généralistes et littéraires français entre 1880 et 1914. Les traductions en français ont fait l'objet de nombreuses études dont les volumes d'*Histoire des traductions en langue française* (Chevrel *et al.* 2012). Le volume consacré au XIX<sup>e</sup> siècle procède par genre (roman, théâtre, poésie, littérature de jeunesse) et ne s'intéresse que très marginalement aux périodiques. Le chapitre de B. Wilfert-Portal sur la quantification des traductions ENG-FRE prend pour unité de mesure l'ouvrage. Toutefois, il mentionne certains périodiques ayant accueilli des traductions et souligne leur importance pour l'importation de la littérature anglophone, comme c'est le cas de la *Revue contemporaine* (Wiefert-Portal 2012: 284). Le livre étant pris comme maître étalon des traductions, de leur réception et de la reconnaissance sociale, intellectuelle, professionnelle, culturelle des traducteurs et traductrices, les traductions parues en périodiques, quel que soit leur genre, quelle que soit leur taille, ont longtemps échappé à l'attention des spécialistes, surtout lorsque leur étude est subdivisée en genres littéraires avec des effets contre lesquels Lawrence Venuti mettait en garde naguère<sup>1</sup>. Quant aux traducteurs et traductrices, ils ont rarement fait l'objet d'études d'ensemble jusqu'à une date récente, par exemple

<sup>1</sup> "Because literary genres shape historical narratives, scholars and translators must be both self-conscious and self-critical in their construction of histories to explain translation practices." (Venuti 2005: 815)

avec le *Dictionnaire des passeurs de la littérature des États-Unis*<sup>2</sup>.

Du côté des études périodiques pour la période étudiée ici, la traduction fait de nouveau pâle figure. Dans les beaux volumes consacrés à *l'Europe des revues. Réseaux et circulation des modèles (1860-1930)*, Evanghelia Stead et Hélène Védrine (2011, 2018) ne traitent pas de traduction au sens courant mais de la circulation des images et des modèles éditoriaux. Le projet PRELIA (Petites revues littéraires et artistiques<sup>3</sup>) dirigé par Julien Schuh et dédié à l'étude de la petite presse entre 1870 et 1940, dépouille partiellement 51 titres dont *La Vogue*, *L'Ermitage* et *Le Mercure de France*, *La Revue Blanche*, *Vers et Prose*, en se concentrant sur les textes littéraires mais en omettant les traductions que la plupart contiennent. Quelques chercheurs s'intéressent aux traductions parues en périodiques comme Blaise Wilfert-Portal (avec Thomas Loué, 2006) et Alexandra Kalantzis (2017, 2022) reconnaissant la valeur des périodiques artistiques et littéraires de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle comme moyen de diffusion privilégié de la littérature étrangère à partir de traductions ITA-FRE.

La traduction en périodique semble négligée par les chercheurs et chercheuses alors que la lecture attentive de nombreuses revues témoigne de sa présence et d'une proportion qu'il faut évaluer plus précisément. Dès lors que la taille, le nombre de traductions ou le format jouent un rôle clé dans la reconnaissance de la traduction, les traductions au format périodique passent inaperçues. Le périodique est pourtant, comme le souligne Alain Vaillant (2019) après Stead (2016, 2018), l'une des formes éditoriales les plus importantes du XIX<sup>e</sup> siècle, quantitativement et littérairement des deux côtés de la Manche. Il a ainsi fait connaître nombre d'auteurs à travers le roman-feuilleton.

Du côté de l'aire britannique, les trois volumes de *The Oxford Critical and Cultural History of British Magazines* (Brooker, Thacker, 2013) retracent l'histoire des principaux magazines mais ignorent les traductions dont ils fourmillent durant la période de référence, ainsi que leur rôle dans la politique éditoriale de certains. La question fondamentale du genre, illustrée par le collectif *Women, Periodicals, and Print Culture in Britain (1830-1900)* (Easley et al., 2019) soulignant le rôle des femmes dans le développement de périodiques par/pour des femmes oublie

<sup>2</sup> DicoPaLitUS, <https://dicopalitus.huma-num.fr>.

<sup>3</sup> <https://prelia.hypotheses.org>.

pareillement les traductrices. WeChangED<sup>4</sup> de Marianne van Remoortel et de son équipe, consacré aux rédactrices en Europe entre 1710 et 1920 (Van Remoortel *et al.*, 2021) ignore par principe leur activité traductive mais offre des données susceptibles de réutilisation pour d'autres projets. Les travaux consacrés aux traductrices du XIX<sup>e</sup> siècle dans le monde anglo-saxon ont rappelé leur existence et leur activité mais beaucoup reste à faire pour les traductrices d'expression française. Dès lors que le périodique est pris en compte comme un support légitime, il y a fort à parier que notre considération des traductrices sera modifiée.

Le *translation turn* des années 1990 a donné lieu à de nombreuses publications consacrées à la traduction littéraire et pragmatique. Les collections récemment créées par Routledge publient des manuels sur tous les aspects de la traduction littéraire ou pragmatique, outillée ou neuronale. Les périodiques n'y figurent quasiment pas à l'exception de deux chapitres : celui d'Anne O'Connor (2022) consacré à l'impact du média sur la traduction et celui de Diana Roig-Sanz, Laura Fóllica et Ventsislav Ikoff consacré à la traduction en périodique, que je vais brièvement présenter afin de préciser l'état de l'art.

O'Connor souligne les recherches récentes sur ce qu'elle qualifie de « déterminisme médial »<sup>5</sup> et brosse un portrait des évolutions du livre, dont sa reproductibilité démultipliée à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, et de son impact sur la traduction et la création *de facto* de réseaux internationaux (O'Connor, 2022: 20). Toutefois, au sein de contextes techniques, politiques et culturels spécifiques, les périodiques apparaissent bien comme le média privilégié d'une démultiplication des formes traductives :

Translations published in these formats are impacted by the immediacy and the speed of the publication, and by its mutable and variable format, bearing the imprint of this specific communication medium, with its distinct format and dynamic modalities. A variety of typologies of translation can exist in the periodical press ... translations can be present, for example, as anonymous verse or prose translations; as insertions in review articles; as extracts; or as segmented and serialized pieces published across issues.

<sup>4</sup> *Agents of Change: Women Editors and Socio-Cultural Transformation in Europe (1710-1920)*. <https://www.wechanged.ugent.be>.

<sup>5</sup> « Medial determinism » (O'Connor, 2022: 16).

Experimental translation approaches are often tried out first in periodicals and the publication format has over the centuries carried pseudotranslations, unacknowledged borrowing, creative reinterpretations and adaptations (O'Connor, 2019 : 243-264).

Malheureusement, en raison, entre autres, du caractère éphémère du périodique, ces formes traductives n'ont pas toujours été documentées et étudiées. Or il est important de lier traduction et éphéméralité dans un contexte de diversification des lectorats pour mieux apprécier la réception des textes et contribuer à une histoire des traductions prenant en compte la variété de leurs formes et donc, la multimodalité, aspect que la matérialité même du média rend difficilement détectable parce que la traduction peut apparaître dans des rubriques où on ne l'y attend pas (Willson, 2019: 64).

Diana Roig-Sanz, Laura Fólica and Ventsislav Ikoff (2022) reprennent à nouveaux frais la relation contrariée entre traduction et périodiques en soulignant des possibilités d'étude à plusieurs échelles, dont celles des humanités numériques et du *big data*. L'étude des périodiques à grande échelle découle d'ambitieux programmes de numérisation, souvent nationaux, et de plus en plus interopérables (Roig-Sanz *et al.*, 2022: 201). Les autrices présentent ainsi différents projets en cours<sup>6</sup>, dont le leur : « *'Social Networks of the Past. Mapping Hispanic and Lusophone Modernity, (1898-1959)'* »<sup>7</sup>. Ce projet se fonde sur le big data et ce qu'elles nomment : « 'big translation history'... which we define as a translation history that can be analysed computationally using a *big* amount of *data*. » (Roig-Sanz *et al.*, 2022: 202)

Toutefois, l'étude des traductions en périodiques fait face à diverses contraintes matérielles et méthodologiques sur le versant du contenu : l'hétérogénéité des périodiques – en particulier entre 1880 et 1900 en France – le contexte politique, le modèle économique de chacun, le lectorat visé, la politique éditoriale. Sur le versant numérique, les chercheurs travaillant sur les siècles passés font face à la question du catalogage (il n'existe pas d'ISSN pour les périodiques avant 1975), de l'ocrisation,

<sup>6</sup> *Impresso* project, PI Martin Düring et Maud Ehrman (DHLAB, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, Institute of Computational Linguistics, Zurich University, C2DH Luxembourg University; *Revistas Culturales 2.0*, PI Hanno Ehrlicher, Université de Tübingen.

<sup>7</sup> *'Social Networks of the Past. Mapping Hispanic and Lusophone Modernity, (1898-1959)'* 10.3030/803860.

de l'extraction des métadonnées, l'élaboration de bases de données et d'outils de visualisation, sans oublier les outils de *data mining* et de *machine learning*. Il faut ainsi se débarrasser de l'illusion de données parfaites et complètes. En outre, l'élaboration d'outils performants et interopérables, de méthodologies interdisciplinaires et robustes dans le contexte européen de la science ouverte ne résout pas le passage du quantitatif au qualitatif, seul susceptible de fournir une étude plus fine des traductions en périodiques. Cette dernière sera nécessairement interdisciplinaire – les autrices citent la sociologie de la traduction, de la médiation culturelle, de l'analyse des réseaux et des humanités numériques (Roig-Sanz *et al.*, 2022: 211) – sans oublier la question du genre et de l'évaluation de la réception, et celle de la perspective esthétique de cette variété de la traduction qu'est la traduction en périodique. L'enjeu est d'importance puisque les traductions en périodiques complètent et contredisent une histoire littéraire fondée sur les seuls auteurs canoniques :

the study of literary translation in periodicals allows us ... to capture a less-canonized literary history that often forgoes book publishing ... since magazines are collective projects, they allow us to gain a privileged view of the intellectual networks in which translation has existed as a cultural practice. (Roig-Sanz *et al.*, 2022: 201)

Vaillant souligne avec d'autres l'apport de l'étude des périodiques pour la révision de l'histoire littéraire (Vaillant, 2019) : l'étude de la traduction en périodique possède un potentiel similaire à la fois pour l'histoire littéraire et celle de la traduction. Parce qu'elle se situe à l'intersection de champs disciplinaires en cours de refonte, elle est un objet légitime et stimulant d'études interdisciplinaires.

La démarche présentée dans ce qui suit part d'un constat empirique : envisager la traduction sous un aspect d'abord quantitatif et matériel, c'est-à-dire comme texte repérable et généralement signalé comme tel semble toujours difficilement recevable dans la communauté universitaire où prévaut le jugement sur l'adéquation de la traduction au texte source. Relevant du champ des études traductives, ce facteur garde toute sa force lorsqu'il est transposé au champ des études périodiques. Or une approche *a priori* qualitative de la traduction néglige l'aspect quantitatif, c'est-à-dire ce qui permet de repérer une traduction, d'en mesurer la place au sein d'un périodique si l'on accepte que l'étude de la traduction en périodique commence par son repérage matériel.

## 2. La « Décabase »

Ce constat m'a conduite à créer avec l'aide de Caroline Crépiat, post-doctorante à l'Université de Bourgogne (2019-2020) et Arnaud Millereux (ASI), la « Décabase »<sup>8</sup> qui est une base de données des traductions de textes dits « décadents » britanniques dans dix revues françaises entre 1880 et 1914. S'il est établi que la Décadence littéraire trouve ses origines en France (Coste, 2021) où elle se déploie à partir des années 1880, l'importance des échanges culturels entre la France et la Grande-Bretagne à cette époque pose la question de la médiatisation de la Décadence littéraire d'expression anglophone via la traduction. Ce projet s'inscrit dans le champ exploré par Matthew Creasy et Stefano Evangelista<sup>9</sup> d'une approche transnationale de la Décadence à travers et comme traduction, laquelle a donné lieu à un numéro de *Modern Philology* consacré à des études de cas (Creasy, Evangelista, 2023: 1-123). Pour sa part, la Décabase se fonde sur le dépouillement humain de périodiques français, étape indispensable à tout projet basé sur le *machine learning* ou le *data mining* car il fournit la granularité adéquate à une approche de la spécificité et des périodiques de la fin de siècle et des variétés de traduction.

La Décabase est en *open access* : je la présente brièvement avant de me tourner vers ses possibilités d'exploitation. Elle s'adresse à des chercheurs travaillant dans le champ de l'histoire de la traduction, de la littérature et des périodiques et à toutes celles et ceux que la recherche quantitative et qualitative intéresse. Cette base trouve son modèle dans la base « Intraduction. Traduire en français, 18<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècle »<sup>10</sup> constituée par Blaise Wilfert-Portal et Claire Guérin à partir du dépouillement des volumes 1 à 27 du *Catalogue général de la librairie française* rassemblant les notices bibliographiques des ouvrages publiés en français entre 1840 et 1915. Leurs conclusions ont remis en cause l'idée d'un âge d'or quantitatif de la traduction au XIX<sup>e</sup> siècle (Wilfert-Portal, 2012: 275).

Dans la masse des périodiques publiés en France, les numéros de dix revues littéraires<sup>11</sup> parus entre 1880 et 1914 ont été choisis : *La Revue des Deux Mondes*, *La*

<sup>8</sup> B. Coste, C. Crépiat, A. Millereux, « La Décabase », [decabase.u-bourgogne.fr](http://decabase.u-bourgogne.fr) (2019/23).

<sup>9</sup> M. Creasy, S. Evangelista, *Decadence and Translation Network*. <https://dandtnetwork.glasgow.ac.uk>

<sup>10</sup> B. Wilfert-Portal, C. Guérin, A. Tricoche, *Intraduction*. <http://intraduction.huma-num.fr>

<sup>11</sup> Une exploration supplémentaire pourrait permettre de comparer les traductions en revue et celles qui se trouvent dans la presse. Une étude des traductions ENG-FRE dans les périodiques belges et suisses francophones devrait également donner des résultats très intéressants.

*Revue littéraire et artistique, La Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique, La Nouvelle revue, La Vogue, Le Mercure de France, La Revue Blanche, L'Ermitage, Le Prisme, Vers et Prose.* Neuf de ces revues sont publiées à Paris, *Le Prisme* est publié au Havre. Le choix a été fait d'inclure deux revues généralistes à titre de comparaison avec les petites revues littéraires et artistiques : la *Revue des deux mondes* (1829), organe de légitimation littéraire (Diaz, 2014: 67-88), et *La Nouvelle Revue* (1879-1935), revue littéraire originellement destinée à offrir une alternative à la précédente. Toutes les deux publient des traductions. Ensuite et par ordre de fondation : *La Revue littéraire et artistique* (1879-1882), offre les prémices de la petite revue ainsi définie par J. Schuh : « des périodiques publiés par de jeunes auteurs, de manière éphémère et en tirage limité, en marge des courants institués. » (Schuh, 2016: 35)

Malgré sa courte existence, *La Revue contemporaine littéraire, politique et philosophique* (1885-1886) est un organe majeur de l'importation de littérature étrangère alors que *La Vogue* (1886-1889, 1889, 1899-1901), revue d'avant-garde hebdomadaire puis mensuelle, offre des textes qualifiés alors de décadents. Toutefois, si elle publie des traductions de Whitman et de Keats, la revue reste paradoxalement sourde à la Décadence anglaise. La plus cosmopolite est assurément *Le Mercure de France* (1890-1965) avec ses chroniques étrangères authentiquement cosmopolites. *L'Ermitage, revue mensuelle de littérature* (1890-1907) est un exemple marquant de la petite revue des années 1890, qui, avec le *Mercure* et *La Plume*, joue un rôle structurant au moment où ces dernières tendent à se professionnaliser, à publier des chroniques spécialisées et des rubriques fixes dont la revue des revues et à voir leur nombre de pages augmenter, fonctionnant pleinement comme « agent d'organisation de la littérature et de règlements de ses rapports avec le discours médiatique » (Vérilhac 2011: 373). *La Revue Blanche* (1891-1903) est l'autre revue phare de la décennie. Mensuelle puis bimensuelle, illustrée, elle va se renforcer par la création de sa maison d'édition entre 1897 et 1903, trait qu'elle partage avec *Le Mercure*. Enfin, *Le Prisme* (1905-1906) est une revue littéraire mensuelle publiée au Havre témoignant de la vitalité des périodiques en province. La trimestrielle *Vers et prose* (1905-1914) publie nombre de traductions d'auteurs britanniques dont certains sont considérés comme décadents ou compagnons de route de la Décadence. À l'exception du *Mercure* et de la *Revue des Deux-Mondes*, les sept revues littéraires ont connu une existence relativement brève. Certaines de ces revues ont été éphémères, d'autres sont établies, d'autres encore ont fait date dans l'histoire de la presse et de la littérature. Pour limitée qu'elle soit, notre

sélection a essayé de couvrir plusieurs politiques éditoriales et plusieurs types de périodiques et de périodicités.

La Décabase recense tout ce qui relève de la traduction ENG-FRE, soit tout ce qui est désigné comme tel, comme par exemple, les citations ou les micro-traductions au sein des recensions d'ouvrages ou de certains articles dans ces périodiques à travers 1181 références. C'est à la fois peu et beaucoup. La traduction peut apparaître comme une rubrique en soi, mais il n'est pas rare de la trouver sous forme de fragments dans certaines recensions, l'autre rubrique injustement négligée des études périodiques avec la revue des revues. Tout segment traduit est ainsi référencé. La granularité de cette approche permet de constater une présence plus importante de la traduction dans les revues que ne le laissent percevoir les tables des matières souvent incomplètes.

La base signale les auteurs et autrices traduites, donne le nom des traducteurs et traductrices (signant ou non, ou adoptant un pseudonyme), l'appellation des traductions, la nature des textes traduits (prose, poésie, théâtre), la présence d'une dédicace, d'une mention, la date de première publication du texte original en anglais, la date de publication de la traduction, la présence d'illustration. Elle fournit un lien vers le texte lui-même dans le portail numérique de la BNF : Gallica. Nous avons fait le choix de déborder des textes dits « décadents » pour couvrir une part de la littérature contemporaine d'expression anglaise publiée entre 1880 et 1914 car elle permet de resituer le phénomène « décadent » dans l'écosystème plus large de la présence de la littérature anglaise dans les périodiques.

Le moteur de recherches de la Décabase permet d'effectuer des recherches sur les auteurs et autrices, les traducteurs et traductrices, les textes, l'apparence matérielle du texte traduit et sa place au sein du périodique. L'illustration, l'appellation, la présence d'une dédicace, la signature témoignent de l'attention portée à la présentation, à la singularisation matérielle de la traduction dans l'économie visuelle du périodique.

La Décabase quantifie la présence de la traduction entendue au sens large et témoigne d'un intérêt indéniable pour les publications britanniques de la fin du siècle. Elle témoigne qu'avant les recueils et les ouvrages, nombre de textes courts (poèmes, contes, etc) ont ainsi été traduits dans ces périodiques (et dans d'autres) et ont pu ainsi toucher leurs premiers lecteurs. Dante Gabriele Rossetti est un cas paradigmatique puisque deux traductions de ses poèmes réalisées par un traducteur<sup>12</sup> et une

<sup>12</sup> Dante Gabriel Rossetti, « La Damselle élue », traduit par Gabriel Sarrazin, *La Revue contemporaine : littéraire, politique et philosophique*, mars 1885, p. 373-378.

traductrice<sup>13</sup> et paraissent dans la *Revue contemporaine* en 1885 et 1886 avant la traduction en volume de Clémence Couve en 1887 (Rossetti, 1887). Sous le pseudonyme de Ianthe Cleveland, Couve a pu proposer sa traduction à titre expérimental dans une revue et susciter ainsi le désir des lecteurs avant la parution de son recueil.

La Décabase accompagne l'architecture en constante évolution de la presse périodique, petite ou établie, durant la période concernée. Des revues se créent, disparaissent, voient leurs équipes éditoriales se modifier, se recomposer. Le contenu change, les rubriques évoluent, se fixent, la disposition matérielle se transforme, l'illustration apparaît ou disparaît. A l'intérieur de cet écosystème certes restreint à dix périodiques, la traduction apparaît comme une constante, elle-même toujours redéfinie, re-présentée. Le cosmopolitisme littéraire et l'anglomanie de la fin de siècle y trouve une autre forme de confirmation qui est mesurable.

La Décabase ne comporte bien sûr aucune évaluation des traductions, mais le renvoi au texte dans Gallica permet de l'effectuer puisqu'elle présente les toutes premières traductions de d'auteurs et d'autrices devenus canoniques et souvent retraduits par la suite. Elle présente avec la même impartialité des traductions d'auteurs et d'autrices oubliés de l'histoire de la littérature britannique et des traductions sans postérité, mais parues dans les périodiques français très peu de temps après la première publication du texte original.

La Décabase permet enfin d'effectuer des statistiques sur les auteurs, les mots clés, et bien sûr, sur la chronologie de façon à assurer l'efficacité des recherches. Elle a vocation à s'enrichir par une prosopographie en cours de réalisation.

### 3. Premiers enseignements

La Décabase signale les traducteurs et traductrices dont la plupart restent inconnus ou méconnus. 87 sont identifiés (5 autres sont anonymes). Une majorité est de sexe masculin. Certains sont connus pour leur activité poétique : Paul Verlaine, Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin, Jules Laforgue. D'autres restent obscurs,

<sup>13</sup> Dante Gabriel Rossetti, « Vision d'amour Sonnet II », « Les colifichets de l'amour Sonnet XIV », « Séparation secrète Sonnet XX », « La mort dans l'amour Sonnet XXIII », « Suscription Sonnet XLVI », traduit par Ianthe Cleveland, *La Revue contemporaine : littéraire, politique et philosophique*, mai 1886, p. 65-69. Cleveland traduit de façon anonyme des sonnets de *La Maison de vie (The House of Life)* de Rossetti dans *La Revue contemporaine : littéraire, politique et philosophique*, juin 1886, p. 216-219.

peut-être dissimulés derrière des pseudonymes comme Thérèse Bentzon (Thérèse Blanc) ou le moins connu Marc Logé qui cache la Belgo-américaine Mary-Cécile Woodruff (1854-1912)<sup>14</sup>. Hephell dissimule Fanny Le Breton, traductrice des romans de Ouida, Braddon, Haggard, Collins, et romancière française (1850-1894 ?) A une époque où la profession n'est pas encadrée comme elle le sera plus tard et où la formation n'existe que par la pratique, les traducteurs occasionnels emploient parfois un pseudonyme : pour sa traduction de D. G. Rossetti, Clémence Couve adopte le pseudonyme de Ianthe Cleveland mais ne publiera plus rien.

D'autres signent comme Gabrielle Fleury (1871-19??), plus connue comme actrice et élève d'Antoine en 1888. Elle est également la traductrice des lettres du romancier George Gissing à Edward Clodd (Gissing, 1973). En 1902, dans *La Nouvelle revue*, elle recense la traduction de *New Grub Street* parue sous le titre *La Rue des Morts-de-faim* aux éditions de *La Revue Blanche*. Si la plupart des traducteurs et traductrices ont signé, certains demeurent encore obscurs comme Francis Latouche (1895-1913), auteur du recueil de poésie *Sonnets Païens* en 1909, auquel Remy de Gourmont rend hommage en 1913 (Gourmont, 1913). Sa courte biographie souligne son séjour en Angleterre, mais omet sa traduction signée de l'essai du sexologue et critique littéraire anglais Havelock Ellis : « L'influence actuelle de Rousseau » dans le *Mercur* en août 1912 (Ellis, 1912: 480-497). Latouche est le secrétaire de ce grand passeur qu'est Henry Davray, lequel lui a sans doute ouvert les portes de la plus cosmopolite des revues de l'époque. La documentation semble manquer sur A. Phélibé, traducteur de Thoreau avec *Désobéir aux lois* (Thoreau, 1896: 386-393) dans *La Revue Blanche* en 1896.

Le nom et l'activité professionnelle de ces passeurs et passeuses demeure crucial à une époque de préprofessionnalisation de la traduction. Pour une Thérèse Bentzon, traductrice et critique à la *Revue des Deux Mondes*, combien d'inconnus dont l'activité professionnelle est *a priori* incertaine ? Outre l'identification des ces traducteurs et traductrices, une prosopographie devrait nous permettre de constater si ils et elles poursuivent leur activité, acquièrent une reconnaissance symbolique ou professionnelle leur permettant éventuellement de traduire des

<sup>14</sup> Mary-Cécile Woodruff Logé est une traductrice d'auteurs anglo-saxons sous le nom de Marc Logé. Son père, Henri Edouard Logé (1854-1912), est un compositeur de musique et un pianiste belge célèbre, et sa mère, Mary Ennis Woodruff, est d'origine américaine. Britannique à la naissance, elle acquerra également la nationalité française par son mariage en 1911 avec Henri Verne, le futur directeur des Musées nationaux et du Musée du Louvre.

textes plus longs (romans, recueils de nouvelles ou de poésie) et jusqu'à quelle date.

Les traducteurs et traductrices nous intéressent également par leur cursus scolaire et universitaire, leur activité professionnelle – la traduction est-elle leur activité principale, secondaire, sont-ils payés ? – et leur sexe. Il faut sans doute affiner les conclusions de Kalantzis à partir des traductions de l'italien au français dans *Le Mercure de France*, *La Revue Blanche*, *La Plume* et *La Revue indépendante* distinguant deux catégories :

les traducteurs de métier, universitaires, enseignants ou éditeurs, nettement minoritaires, et les écrivains et tenants des rubriques de littérature étrangère » ; ces derniers « les traducteurs de l'ombre ... traduisent de façon fragmentaire des extraits plus ou moins longs de textes en les intégrant à leur chronique informative. Il s'agit des collaborateurs réguliers des revues, souvent eux-mêmes écrivains (Kalantzis, 2017).

Non dénuée de fondement, cette typologie rudimentaire ne demande qu'à se préciser dès lors qu'un grand nombre de noms au bas des traductions s'incarnent dans un individu, une histoire personnelle, une activité professionnelle, des publications, un réseau professionnel ou amical.

Parmi les membres de la première catégorie (universitaires, enseignants), relevons les noms de Firmin Roz (Jean Baptiste Firmin Abel Roz, 1866-1957) licencié ès-lettres, homme de lettres, homme politique, d'abord angliciste. Félix Théodore Rabbe (1834-1900), surtout connu pour avoir été le premier traducteur en français de l'ensemble des œuvres poétiques de Shelley après les premières traductions de Tola Dorian, est enseignant. Traducteur de l'anglais et du grec (Moore, Poe, Marlowe, Moncure Conway, Aristophane), il recevra le Prix Langlois<sup>15</sup> récompensant la meilleure traduction en vers ou en prose d'un ouvrage grec ou latin, ou étranger en 1890. Charles Veillet-Lavallée (1870-1962), condisciple du poète Francis Jammes à Bordeaux est agrégé d'anglais et enseigne à H.E.C. Gabriel de Lautrec (1867-1938), romancier, poète et humoriste français, gravitant au *Chat noir*, traducteur des contes de Mark Twain est professeur de latin. Lucien Lemaire, traducteur de R. L. Stevenson, est professeur de littérature anglaise au Lycée de Valenciennes et au Lycée Faidherbe, ainsi qu'à l'Institut Industriel et à l'École des

<sup>15</sup> Prix annuel, créé en 1868. <https://www.academie-francaise.fr/prix-langlois>.

Arts et Métiers de Lille. Ces enseignants se verront souvent remettre le Prix Langlois de l'Académie française, signe de consécration.

La traduction est également une publication permettant de mettre un pied dans le système journalistique ou d'y renforcer sa présence. Contributeur occasionnel chargé des recensions à la *Revue contemporaine* pour sa connaissance de la littérature anglaise, Gabriel Sarrazin y publie bientôt ses traductions de poèmes de Rossetti en 1886. Mais est-il alors auteur, traducteur ou les deux ?

Toute une sociologie des traducteurs comme la conçoit Jacob Blakesley (2018) reste à entreprendre, doublée d'une prosopographie à l'instar de la « Personography » du portail « Yellow Nineties »<sup>16</sup>. Dans le cas de poètes ou d'hommes de lettres qui sont traducteurs occasionnels, elle est sans doute plus facile à réaliser mais elle permet aussi de mesurer l'importance de la traduction et de s'interroger sur ses enjeux symboliques.

Cette prosopographie permettra également de préciser l'assertion d'une féminisation de l'activité traductive de façon générale. A cet égard, il convient de souligner que la Décadence est un mouvement essentiellement masculin en France et en Grande-Bretagne, en réponse entre autres, aux revendications professionnelles et civiques des femmes. Les auteurs décadents affichent des thèmes et une perspective masculine, évoluent pour la plupart dans un univers fortement homosocial. Pour limité qu'il soit, le corpus de la Décadence montre que les traducteurs de la poésie décadente sont avant tout des poètes et non des poétesses et que la prose est plutôt traduite par des hommes de lettres que par des femmes. Ainsi, Wilde est-il largement traduit dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle uniquement par des hommes. Il en va de même pour le poète décadent Ernest Dowson qui ne trouve de traducteur identifié que le poète franco-américain Stuart Merrill.

Des ressources numériques permettent de créer cette prosopographie : Wikimedia, Wikisource, Wikidata, DataBNF, le portail de la BNF, celui de l'Académie française. Certains blogs fournissent de précieuses informations sur ces traducteurs et traductrices ayant côtoyé des figures littéraires devenues canoniques. Se dessinent alors des réseaux où le personnel se noue au professionnel. Leur repérage permet une approche fine de leur sociologie et rend compte de leur implication dans cette activité humble qu'est la traduction de textes courts en périodiques.

<sup>16</sup> A. Hedley, ed., <https://personography.1890s.ca>.

#### 4. Conclusion

Il convient de souligner la part des traductions parues en périodiques dans les échanges britannico-français à l'époque de la première mondialisation. Centrée sur une époque où, comme le rappelle Kalantzis (2017), la question de la traduction est celle de sa complétude et de sa « fidélité », c'est-à-dire d'une fidélité sourcière se heurtant parfois à la pratique de l'adaptation au public visé, l'objectif de la Décabase n'est pas *a priori* d'évaluer qualitativement les traductions mais de fournir un corpus substantiel à ce type d'étude. Les propos liminaires des traductions révèlent souvent des esthétiques de rupture ou de contestation des usages traductifs établis, des attaques contre certaines traductions ou traducteurs, des justifications de retraduction. Leur lecture témoigne d'une pratique en pleine redéfinition, principalement assurée par des hommes de lettres et des poètes, cette même pratique supplémentant leur capital culturel dans le monde éditorial.

Repérant la présence matérielle, l'évaluant quantitativement pour en montrer (l'omni)présence, la Décabase remet en cause la définition toujours prévalente de la traduction comme équivalence dynamique ou transcodage d'un texte substantiel procurant le renom à ses praticiens et praticiennes. La traduction est également à considérer comme une pratique humble s'exerçant sur des fragments ou des textes brefs, susceptible d'être présente dans des périodiques. Il convient de leur restituer leur importance et leur légitimité et de les étudier dans un contexte matériel ne se réduisant pas en l'occasion à la plaquette ou au recueil, mais s'incarnant dans le support le plus apte à en accueillir la diversité de format: le périodique. Tant la flexibilité du périodique que sa nature permettent l'expérimentation, la présentation de textes sinon hétérodoxes du moins peu connus.

La revue ouvre la traduction à sa dimension expérimentale en même temps qu'elle en montre la transmission : à cet égard la traduction de la poésie à la fin du siècle fait figure d'exemple princeps, comme l'a montré Christine Lomprez (2014), et comme le montrent les traductions recensées dans la Décabase. La traduction est le premier vecteur de la réception des textes littéraires à l'étranger. Ainsi que le rappelle B. Wilfert-Portal, ce ne sont pas les textes qui circulent mais les traductions qui assurent leur présence ici et là.

La Décabase montre que la traduction est solidaire de l'existence des revues, de leur composition matérielle et textuelle, voire du rubricage. La traduction constitue un composant essentiel de la revue, parfois suffisant à permettre le bouclage

d'un numéro, parfois fonctionnant comme enrichissement quantitatif, voire comme composant clé de certaines revues, lequel est trop souvent masqué par un repérage générique.

Toute une archéologie de la traduction dépassant la conception d'une activité ancillaire ou s'incarnant dans les seuls livres reste à faire. Toute une prosopographie des traducteurs et traductrices précise et documentée reste également à réaliser. Ces figures parfois négligées du monde littéraire méritent leur sociologie et leur positionnement dans des réseaux amicaux, professionnels, éditoriaux et littéraires transnationaux, comme nous y invitent certaines leurs pratiques ou activités : Sarrazin a fréquemment voyagé en Angleterre, nombre de ses confrères sont bi-nationaux (Vielé-Griffin, Stuart Merrill) ; d'autres servent de relais entre revues britanniques et françaises pour ne rien dire de leur position au sein du monde de l'édition ; d'autres occuperont de hautes positions dans la diplomatie ou l'administration. Il s'agit donc de reconstituer ces réseaux transnationaux.

La traduction fait partie intégrante de l'histoire littéraire, laquelle se développe précisément comme discipline à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la généralisation de l'enseignement primaire. Dès lors qu'elle est pleinement intégrée dans l'histoire littéraire, la littérature en traduction décentre, dé-nationalise sa transmission scolaire tout comme les études périodiques ont contribué à un décentrement ou plutôt à un rééquilibrage entre livre et périodiques depuis quelques décennies. Plus que jamais les historiens de la littérature ont intérêt à découvrir cet autre corpus qu'est la traduction en périodique.

## RÉFÉRENCES

- AGENTS OF CHANGE: *Women Editors and Socio-Cultural Transformation in Europe (1710-1920)*. [En ligne]. <https://www.wechanged.ugent.be> (consulté : 24/02/2024).
- BLAKESLEY, J. (2018) *Sociologies of poetry translation: emerging perspectives*. Londres: Bloomsbury.
- BROOKER, P. et THACKER, A. (2013) *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Volume I: Britain and Ireland 1880-1955*. Oxford: Oxford University Press.
- CHEVREL, Y., D'HULST, L. et LOMBEZ, C., dir. (2012) *Histoire des traductions en langue française, XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1914)*. Lagrasse: Verdier.
- COSTE, B., CRÉPIAT, C., MILLEREUX, A. *La Décabase*. [En ligne]. <https://deca-base.u-bourgogne.fr> (2019/23) (consulté : 24/02/2024).
- COSTE, B. (2021) France: The Rise of Modern Decadence. In: J. Desmarais and D. Weir, dir. *The Oxford Handbook of Decadence*. Oxford : Oxford University Press. 9780190066987. (10.1093/oxfordhb/9780190066956.013.7). (Accessed 24/02/2024)
- CREASY, M., EVANGELISTA, S., dir. (2023) *Modern Philology*, "Decadence and Translation", 121, 1, pp. 1-123).
- DIAZ, J. (2014) La *Revue des deux mondes* et les canons littéraires (1831-1852). *Revue d'histoire littéraire de la France*, 114, p. 67-88. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/rhlf.141.0067> (consulté : 24/02/2024).
- EASLEY, A., GILL, C., RODGERS, B., dir. (2019) *Women, periodicals, and print culture in Britain, 1830s-1900s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ELLIS, H. (1912) L'influence actuelle de Rousseau. Traduction de Francis Latouche. *Le Mercure de France*, août, pp. 480-497.
- GISSING, G. (1973) *The Letters of George Gissing to Edward Clodd, edited and with an introduction by Pierre Coustillas with an appendix Across the Pyrenées by G. Fleury*. Traduit par G. Fleury. London: Enitharmon Press.
- GOURMONT, R. DE FRANCIS LATOUCHE (1895-1913) [En ligne]. <https://www.remydegourmont.org/rg/necrologies/latouche.htm> (consulté : 24/02/2024)
- LOMPREZ, C. (2014) Traduction littéraire et traduction littérale : enjeux du vers et de la prose dans la traduction française de *La Maison de Vie* de Dante Gabriel Rossetti par Clémence Couve (1887), In: P. Postel, dir. *Vers et prose. Formes al-*

- ternantes et formes hybrides, Atlantide*, 1. Disponible sur : <http://atlantide.univ-nantes.fr/Enjeux-du-vers-et-de-la-prose> (consulté : 24/02/2024).
- LOUÉ, T., WILFERT-PORTAL, B. (2006) D'Annunzio à l'usage des Français: La traduction comme censure informelle (fin du XIX<sup>e</sup> siècle). *Ethnologie française*, 36, pp. 101-110. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/ethn.061.0101> (consulté : 24/02/2024)
- JANZEN KOOISTRA L., HEDLEY, A., BEATTY, R., SUHONOS, M. J. *The Y90s Personography*. [En ligne]. <https://personography.1890s.ca> (consulté : 24/02/2024).
- KALANTZIS, A. (2017) Les enjeux de la traduction dans les périodiques artistiques et littéraires fin-de-siècle. Écrivains et artistes italiens dans les revues de langue française (1880-1940). Paris, novembre. hal-01931338 [En ligne]. (consulté : 24/02/2024)
- KALANTZIS, A. (2022) Les enjeux de la traduction dans les périodiques artistiques et littéraires fin-de-siècle. In: J. Schuh, J., A. Marangoni, dir. *Studi francesi*, "Écrivains et artistes en revue", pp. 107-124.
- KALANTZIS, A. (2017) Les écrivains du *Mercure de France* dans les revues italiennes (1890-1914), In: J. Schuh, A. Marangoni, dir. *La Revue des Revues*, 58, 2, pp. 77-85.
- 'Social Networks of the Past. Mapping Hispanic and Lusophone Modernity, (1898-1959)' 10.3030/803860 (consulté : 24/02/2024)
- O'CONNOR, A. (2022) Media and translation: Historical intersections. In: E. Bielsa, dir. *The Routledge Handbook of Translation and Media*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781003221678-3 (consulté : 24/02/2024)
- O'CONNOR, A. (2019) Translation in nineteenth-century periodicals: materialities and modalities of communication. *Translation and Interpreting Studies*, 14, 2, pp. 243-264.
- ROIG-SANZ, D., FÓLICA L., IKOFF, V. (2022) Translation in literary magazines. In: E. Bielsa, dir. *The Routledge Handbook of Translation and Media*. London: Routledge. DOI: 10.4324/9781003221678-16 (consulté : 24/02/2024)
- ROSSETTI, D. G. (1887) *La Maison de vie, sonnets traduits littéralement et littérairement par Clémence Couve*. Paris: Lemerre.
- SCHUH, J. et al. *Preliá. Petites Revue de Littérature et d'Art*. [En ligne] <https://prelia.hypotheses.org> (consulté : 24/02/2024)
- SCHUH, J. (2016) Des Éphémères en devenir : les petites revues. *Ent'revues « La Revue des revues »* 56, 2, pp. 34-45. Disponible sur : [110](https://www.cairn.infore-</a></p></div><div data-bbox=)

- vue-la-revue-des-revues-2016-2-page-34.htm.
- STEAD, E., VÉDRINE, H., dir. (2011) *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*. Paris: SUP.
- STEAD, E., VÉDRINE, H., dir. (2018) *L'Europe des revues. Réseaux et circulation des modèles (1860-1930)*. Paris: SUP.
- STEAD, E. (2007) De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 107, pp. 803-823. Disponible sur : <https://doi.org/10.3917/rhlf.074.0803> (consulté : 24/02/2024)
- STEAD, E. (2019) Les Périodiques comme médiateurs. *Journal of European Periodical Studies*, 4, 2, pp. 5-10.
- THOREAU, H. D. (1896) Désobéir aux lois. Traduit par A. Phélibé. *La Revue Blanche*, juillet, 11, pp. 386-93.
- VAILLANT, A. (2019) La littérature, entre livre et périodique (19<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles). *Journal of European Periodical Studies*, 4, 2, pp. 11-26.
- VAN REMOORTEL, M., BIRKHOLZ, J. M., BEZARI, C., D'ER, C., FORRESTIER, E. (2021) *Women Editors in Europe*. *Journal of European Periodical Studies*, 6, 1, numéro spécial, pp. 1-6.
- VÉRILHAC, Y. (2011) La petite revue. In: D. Kalifa, P. Régner, M.-E. Thérenty, dir. *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, pp. 359-74.
- VENUTI, L. (2005) Local Contingencies: Translation and National Identities. In: S. Bermann, N. Wood, dir. *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton University Press, pp. 177-202. Disponible sur : <https://doi.org/10.1515/9781400826681.177> (consulté : 24/02/2024).
- WILFERT-PORTAL, B., GUÉRIN, C., TRICOCHÉ, A. *Intraduction* [en ligne] <http://intraduction.huma-num.fr> (consulté : 24/02/2024).
- WILFERT-PORTAL, B. (2012) Traduction littéraire : approche bibliométrique. In: Y. Chevrel, L. D'hulst, C. Lombez, dir. *Histoire des traductions en langue française, XIX<sup>e</sup> siècle (1815-1914)*. Lagrasse: Verdier, pp. 255-344.
- WILFERT-PORTAL, B. (2002) Cosmopolis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914. *ARSS*, 4, 144, pp. 33-46. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-33.htm> (consulté : 24/02/2024)
- WILLSON, P. (2019) *Página Impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historias, figuras*. Buenos Aires: Ethos Traductora.

## Résumé

Cet article présente l'état de l'art et certains projets récents dans l'étude des traductions parues en périodiques avant de présenter la « Décabase » ([decabase.u-bourgogne.fr](http://decabase.u-bourgogne.fr)), base de données des traductions ENG-FRE principalement de textes décadents parues dans dix revues littéraires et généralistes françaises entre 1880 et 1914. Il explique la démarche ayant présidé à la constitution de l'outil et montre l'apport de certaines fonctionnalités pour évaluer quantitativement et qualitativement ces traductions. Il propose enfin des pistes pour établir une prosopographie des traducteurs et traductrices et définir leur position au sein de la sphère littéraire et éditoriale de l'époque. Il plaide pour la prise en compte de la traduction en périodique par les études périodiques et traductives afin de réviser l'histoire littéraire.

**MOTS CLÉS** : périodiques, traduction ENG-FRE, Décadence, base de données, traducteurs/trices

### Summary

This article reviews research and some recent projects in the study of translations published in periodicals before presenting the 'Décabase' ([deca-base.u-bourgogne.fr](http://deca-base.u-bourgogne.fr)), a database of ENG-FRE translations, primarily of decadent texts, published in ten French literary and generalist periodicals between 1880 and 1914. It outlines the process that led to the creation of the database and demonstrates how its search engine contributes to both the quantitative and qualitative evaluation of these translations. Finally, it proposes further research to establish a prosopography of male and female translators and to define their roles within the literary and publishing sphere of the period. It argues that both periodical studies and translation studies should collaborate in revising literary histories.

**KEYWORDS:** periodicals, ENG-FRE translation, Decadence, database, translators

Évaine LE CALVÉ IVIČEVIĆ  
Sanja ŠOŠTARIĆ

Faculté de Philosophie et Lettres  
Université de Zagreb (Croatie)

*Article de recherche original*

## **La réception de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, le plus québécois des auteurs français**

### **1. Introduction**

Notre article essaye d'éclairer certains aspects de la réception de la littérature francophone québécoise en France et en Croatie. Pour ce faire, quel meilleur titre choisir que *Maria Chapdelaine (Récit du Canada français)* ? Passionnant sujet, en effet, que celui de la brillante destinée de ce roman, tandis que la (mal)heureuse disparition de son auteur, Louis Hémon (1880-1913) contribue à l'autonomie qu'il va conquérir. La société française commence à peine à se réveiller du cauchemar de la Grande Guerre, qui a ébranlé bien des convictions et la confiance en soi de la nation. Il s'agit de retrouver les valeurs qui ont maintenu jusqu'ici sa cohésion et de consolider la famille, structure fortement ébranlée. En cette époque où l'on parle de plus en plus d'émancipation de la femme, Maria offre un modèle parfait de docilité, de dévouement. La critique française lui colle rapidement l'étiquette d'hymne à la société traditionnelle du Québec, d'un monde qui résiste à tous les séismes.

Pour aborder ce roman, et parce que nous y décelons une riche source d'illustration de la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar, nous nous appuyons dans un premier temps sur les pistes de réflexion tracées par ce traductologue.

Dans la deuxième partie, nous situons ce roman dans le champ littéraire québécois, et évoquons notamment sa position dans le roman du terroir, qui domine la production littéraire québécoise durant un siècle (1846-1945). Toutes les caractéristiques de ce genre peuvent être observées dans le roman *Maria Chapdelaine* (1913) qui, selon Aurélien Boivin, a fait entrer le Canada

dans la littérature universelle. Notre analyse de la réception de *Maria Chapdelaine* s'appuiera sur les réflexions de Pierre Bourdieu, qui souligne que, dans le transfert d'un champ national à un autre, les textes circulent sans leur contexte. Le champ d'accueil étant déterminé par une série de facteurs et d'instances spécifiques qui influencent la réception, il nous faudra examiner le champ littéraire croate dans les années 1920 en nous focalisant sur la réception de la littérature francophone pendant cette période. Nous essaierons de répondre à certaines questions « bourdieusiennes » en cherchant quelles sont les œuvres d'Hémon traduites en Croatie (et en ex-Yougoslavie), qui a traduit le roman *Maria Chapdelaine*, qui l'a publié et quelles interprétations en a donné la critique littéraire.

## 2. *Maria Chapdelaine*, phénomène polysystémique

Au cours des dernières décennies, l'affirmation de la littérature d'expression française – traditionnellement distinguée de la littérature française – a complexifié les relations entre centre métropolitain et pôles littéraires, au point qu'on a pu affirmer que « le centre, ce point depuis lequel était supposée rayonner une littérature franco-française, n'est plus le centre »<sup>1</sup>. Il en était tout autrement lorsque *Maria Chapdelaine* fit la gloire posthume de son auteur, Louis Hémon (1880-1913)<sup>2</sup>. La réalité d'alors se présentait comme un vaste système, au sein duquel les productions littéraires canadiennes françaises<sup>3</sup> se définissaient par rapport à la littérature française métropolitaine, pôle qui exerçait sur elles une domination polymorphe, que l'on pourrait qualifier d'interne. Par ailleurs, cette domination agissait également vers l'extérieur, notamment au niveau de leur réception dans les cultures où elles étaient susceptibles de pénétrer par le truchement de la traduction. *Maria Chapdelaine* constitue une illustration parlante de ces relations d'aller-retour : après être devenue un best-seller

<sup>1</sup> « Pour une littérature-monde en français », *Le monde des livres*, 16 mars 2007.

<sup>2</sup> Tué par un train le 8 juillet 1913 dans le nord de l'Ontario alors qu'il se dirigeait vers le Manitoba pour y faire les moissons.

<sup>3</sup> Il est alors trop tôt pour distinguer une francophonie québécoise, dotée d'un système littéraire propre.

français et subséquemment un « chef-d'œuvre »<sup>4</sup>, elle « consacre Louis Hémon le premier ambassadeur du Québec à l'étranger » (Boivin, 1980a: 60) et devient « un classique de la littérature québécoise de même qu'un classique de la littérature française et de la littérature universelle » (Hémon, 1998: XXIII). Mieux, *Maria* devient un réel mythe littéraire, qui évoluera à travers l'intertextualité et les suites romanesques qu'il suscite (Bourgoin, 2002).

Dans le contexte ainsi posé des productions littéraires française et francophones, le cheminement de *Maria Chapdelaine* vers son succès international, dont l'écho parviendra jusqu'en Croatie – se prête particulièrement bien à un décryptage au moyen de la notion de « polysystème », à savoir d'« ensemble hétérogène et hiérarchisé de systèmes qui interagissent de façon dynamique au sein d'un système englobant (le polysystème) » (Guidère, 2008: 75), développée par Itamar Even-Zohar. Le terme polysystème répond, précise Even-Zohar, à une conception « dynamique et hétérogène, à contre-pied d'une approche synchronique » (Even-Zohar, 1990: 12). Une telle approche s'applique parfaitement à l'étude du cheminement de la réception de *Maria Chapdelaine*, qui passa de l'état de feuilleton méconnu, « livre quasi mort-né » (Boillat, 1974: 253), à celui de best-seller mondial. Les rebondissements qui jalonnent le parcours de *Maria* suivent en effet les remous de l'Histoire. Achievé au début de 1913 et adressé au quotidien parisien *Le Temps*, qui le fait paraître sous forme d'un feuilleton (du 27 janvier au 19 février), le roman n'attire guère l'attention et se voit bientôt balayé par la tourmente de la Grande Guerre. Sa deuxième publication, en volume, par la maison d'édition montréalaise LeFebvre (1916) est accueillie par une critique assez discrète<sup>5</sup>, entre autres choses en raison du contexte historique marqué par la guerre. C'est en revanche à la faveur de l'après-guerre que sa publication chez Grasset (1921) en fait un succès, moyennant une lecture

<sup>4</sup> Ce jugement survient après que le roman eut été proclamé « chef-d'œuvre sur le Canada » par le très réactionnaire Léon Daudet dans *L'Action française* (8 juin 1921), puis « chef-d'œuvre catholique » par Henri Massis dans *La Croix* (11 août 1921) (Lafèche, 1982: 61). Du côté canadien, son succès a été largement soutenu par Louvigny de Montigny, qui contribua notamment à la (première) publication à Montréal (1916) et lui consacra un « essai d'initiation », *La Revanche de Maria Chapdelaine* (1937), où il expose la genèse du roman, les aléas de sa réception, et en analyse le contenu. Notons également le *Roman d'un roman* (1950), où Damase Porvin revient sur les circonstances de l'écriture et de la réception de *Maria* au Québec. Le succès de *Maria* incite Sylva Clapin (1853-1928) à lui imaginer une suite: *Alma-Rose*, publiée dans *La Presse* en 1925 et reprise en livre en 1982. Cette tentative souleva de nombreuses critiques.

<sup>5</sup> Elle suscite néanmoins une première consécration avec la décision, prise en 1917 par la Commission de géographie du Québec, de rebaptiser le lac des Ilots et le lac Vert en lac Hémon et lac Chapdelaine.

traditionaliste du roman<sup>6</sup>, dans une France en quête de reconstruction sociale<sup>7</sup>, réconfortée par « la nostalgie d'un âge d'or français et l'orgueil de [son] rayonnement outre-Atlantique » (Sagnes, 2014: 588). La réception de cette nouvelle publication dans le Québec de l'entre-deux-guerres est d'abord controversée (Sagnes, 2014: 589), mais le statut de best-seller acquis par *Maria Chapdelaine* dans le pôle dominant qu'est la France a finalement raison des mécontents au Canada français, dont les critiques sont submergées par le discours officiel qui fait de Maria un modèle des « valeurs traditionnelles du mariage, du respect de la religion, de la vie familiale à la campagne et de la fidélité à la patrie » (Bourgoin, 2002: 81). C'est cette lecture qui vaudra à ce roman d'être graduellement délaissé<sup>8</sup> et de tomber en disgrâce dans le contexte d'émancipation politique et sociale de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. *Maria* semblait irrémédiablement condamnée à l'oubli par une étiquette de ringardise, mais elle est tirée de l'ombre à l'issue d'une « guerre des interprétations » (Bleton, Poirier, 2004: 111), et notamment à la faveur de la célébration du centenaire de la naissance de Louis Hémon, qui « aura permis de (re)donner le roman *Maria Chapdelaine* à des milliers de Québécois qui l'avaient oublié et de gagner une foule de nouveaux lecteurs » (Boivin, 1980b: 63). Une nouvelle lecture du roman, enfin débarrassé du parti pris de conservatisme qui pesait sur lui depuis ses premières parutions, est rendue possible au XXI<sup>e</sup> siècle avec la redécouverte de l'auteur<sup>9</sup>, en particulier à la faveur de l'étude *Le Vagabond stoïque. Louis Hémon* (2004), que cosignent Paul Bleton et Mario Poirier.

Le système littéraire tel que le conçoit Even-Zohar dans le cadre de la théorie

<sup>6</sup> Forcée en particulier par Henri Massis dans son article du 11 août 1921 dans *La Croix*, décisif pour la promotion du livre.

<sup>7</sup> Hémon « remémore à son lectorat la colonie oubliée, un territoire appelant non plus quelque faire conquérant, militaire (...), mais des vertus paysannes – Quirinus et non pas Mars : tout à fait ce que les Français voulaient entendre, la Grande boucherie à peine achevée en 1918. » (Bleton, Poirier, 2004: 128).

<sup>8</sup> Il trouve néanmoins d'autres voies pour atteindre le public, notamment avec le cinéma (quatre adaptations à l'écran : Julien Duvivier, 1934 ; Marc Allégret, 1950 ; Gilles Carle, 1983 ; Sébastien Pilote, 2021). *Maria Chapdelaine* est également adaptée par Yves Thériault en épisodes hebdomadaires pour la station radiophonique CKVL de 1953 à 1955. De façon générale, ce « roman a surtout eu un destin transmédiatique faste, si l'on excepte le théâtre » (Bleton, Poirier, 2004: 137).

<sup>9</sup> Notons que cette autre interprétation n'a été rendue tout à fait plausible qu'à la lumière des autres œuvres de Louis Hémon, en particulier de ses romans « londoniens » édités après *Maria Chapdelaine* (*Colin-Maillard*, 1924 ; *Battling Malone, pugiliste*, 1926 ; et surtout *Monsieur Ripois et la Némésis*, 1950), qui dévoilent un auteur aux positions à l'opposé de celles que lui attribua la critique à propos de *Maria Chapdelaine*.

du polysystème, englobe l'ensemble des activités ou pans d'activités dont les relations systémiques peuvent être considérées comme relevant du fait littéraire (Even-Zohar, 1990: 28). Ceci trouve une éloquente illustration dans le cas de *Maria Chapdelaine*, dont le statut de best-seller a été bâti par la campagne publicitaire d'une ampleur inédite menée par Bernard Grasset (Boillat, 1974: *passim*). À force d'efforts tous azimuts et de démarches réitérées auprès de multiples personnes (de Poincaré au clergé de l'Église catholique en passant par les maréchaux Joffre et Foch, les libraires et les critiques littéraires de tous bords), Grasset a initié un réseau étonnamment éclectique d'activités promotionnelles – qu'elles soient d'emblée inhérentes à la sphère littéraire ou à première vue extérieures à son cadre (Boillat, 1974: *passim* ; Bleton, Poirier, 2004: 129-136) – et ainsi montré combien un système littéraire, ainsi que le définit Even-Zohar, peut être vaste et complexe.

Even-Zohar souligne que le polysystème littéraire, vaste macrosystème socioculturel hétérogène (Even-Zohar, 2000: *passim*), doit être conçu comme une articulation de centres et de périphéries entretenant des relations de constante rivalité entre deux modèles / tendances, respectivement innovatrice et conservatrice, nécessaires à son évolution (Even-Zohar, 1990: 21). À ce titre, *Maria Chapdelaine* constitue un curieux objet. D'une part, elle est au cœur d'une interaction, étant simultanément à la périphérie par son sujet, situé « dans un ailleurs pas si lointain, pas si inaccessible » (Bleton, Poirier, 2004: 131), et au centre par le public auquel la destine son auteur, à savoir le public français<sup>10</sup>. Louis Hémon s'imprègne du parler québécois avec un bonheur amusé :

Je commence à parler canadien comme un indigène. Je prends les « chars » (tramways électriques), je parle tout naturellement de la « chambre de bains » et de la « chambre à dîner » sur le même plancher (étage) etc... C'est une langue bien curieuse. (Hémon, 1980: 177)

et l'introduit dans son roman. Dans le jeu d'interaction, le pôle dominant apprécie certes « l'émotion que suscitent les retrouvailles avec [ses] “cousins d'Amérique” » (Sagnes, 2014: 588) mais s'efforce de purger le texte de Hémon des éléments jugés trop exotiques, moyennant diverses modifications, telles que

<sup>10</sup> Hémon indique dans une lettre à sa sœur (26 avril 1913) que son manuscrit « ne paraîtra pas ici [au Canada] ! Si tu connaissais le Canada français, tu n'émettrais pas de supposition aussi comique » (Hémon, 1980: 219).

« la substitution de termes, (canayen par canadien, toué par toi, etc.) ou l'ajout de guillemets aux canadianismes » (Sagnes, 2014: 587)<sup>11</sup>. Ainsi, ayant échappé à son auteur décédé<sup>12</sup>, *Maria* devient le jouet d'un aller-retour entre périphérie et centre, marqué par une appropriation de l'innovation par le centre, qui à son tour influe sur la périphérie d'où le texte est issu de par son inspiration, et vers laquelle il revient auréolé de succès. Toutefois, l'appropriation se fait ici au service du conservatisme, et influe – en retour – sur la périphérie de façon pareillement conservatrice. Aussi cette œuvre se situe-t-elle en porte-à-faux avec la relation d'échange mise en lumière par Even-Zohar, selon laquelle les apports de la périphérie au centre contribuent à maintenir le dynamisme de ce dernier et à en prévenir la pétrification (Even-Zohar, 1990: 124). En l'occurrence, *Maria Chapdelaine* participe, au contraire, à faire perdurer un certain figement thématique de la production littéraire canadienne-française en contribuant au succès du roman du terroir.

### 3. *Maria Chapdelaine*, roman du terroir

Le roman, tel qu'il est pratiqué en France métropolitaine, n'est pas le bienvenu sur les rives du Saint-Laurent, où il représente à lui seul toute cette « littérature corruptrice qui sort de Paris comme un fleuve immonde », ainsi que l'écrit Tardivel dans *Pour la patrie* (1895). « Passant d'un premier ou "jeune" romantisme (1830) à un postromantisme affadi (1860), [la littérature canadienne-française] ne trouvera pas tout à fait son romantisme »<sup>13</sup>. Quant au réalisme et au naturalisme, ils sont accusés d'impiété. Outre vers les motifs de folklore, présents depuis les débuts de la production littéraire canadienne-française, poésie et roman se

<sup>11</sup> Notons qu'Aurélien Boivin minimise la portée de ces interventions, déclarant ne pas voir en quoi « reproduire entre guillemets et en italique "les canadianismes, archaïsmes et anglicismes" puisse "déformer franchement [*sic*]" le texte. Il y a là exagération encore qui participe d'un mythe » (Boivin, 1980: 63). Ajoutons que, par ailleurs, certains canadianismes demeurent incompris du public métropolitain. Pour preuve, la scène du film de Duvivier (1934) où l'on voit Madeleine Renaud (*Maria*) et Jean Gabin (François Paradis) ramasser des fleurs de bleuets (*Centaurea cyanus*) pour en « faire des confitures » (*sic!*), là où Louis Hémon désignait sous le mot (canadianisme) bleuets, le fruit qui en France est appelé myrtille.

<sup>12</sup> Lui-même entre centre et périphérie, tant par son parcours – qui le mène de Paris à Londres puis au Canada, tandis qu'il publie ses textes en France – que par sa position de passeur culturel, qui fait que « l'essentiel de sa production fictionnelle a des sujets anglais » (Bleton, Poirier, 2004: 90-91).

<sup>13</sup> De façon générale, « le roman est suspect, jugé au mieux inutile » (Mailhot, 2003: 53).

tourment donc vers les sujets historiques ou terroiristes.

Par ailleurs, pour répondre au surpeuplement de la vallée du Saint-Laurent et enrayer l'hémorragie démographique des Canadiens français vers les États-Unis entre 1840 et 1930, les gouvernements successifs et l'Église préconisent la colonisation de nouvelles terres, vers le Nord et les « Pays d'en haut ». Ce projet va se transformer en mythe, avec pour slogan (lancé par le curé Labelle dès 1869) « Emparons-nous du sol ! ». Ainsi naît une idéologie de conservation qui trouve un écho en littérature avec un courant spécifique au Québec et qui va dominer la production littéraire durant un siècle (1846-1945) : la littérature du terroir (ou littérature régionaliste). S'inscrivant dans le vaste projet sociétal de maintien de la tradition et dans celui, culturel, de « nationalisation de la littérature canadienne »<sup>14</sup>, les régionalistes s'attachent à célébrer la vie agricole et la transmission (de la terre et des valeurs catholiques) comme le destin le plus enviable. Ce discours est développé dans une quarantaine de romans volontiers moralisants et maniant sans scrupule le manichéisme. Ainsi la littérature régionaliste constitue-t-elle un prolongement de la littérature patriotique, érigeant les trois piliers - terre, foi (catholique), langue (française) - qui constitueront jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle le socle identitaire canadien-français. C'est, ironiquement, l'auteur français Louis Hémon qui offre au roman du terroir son chef-d'œuvre suprême : *Maria Chapdelaine*, qui sera érigé en catéchisme national dédié à la survivance, avec pour antienne une phrase du roman, qui résonnera durant plusieurs décennies : « Au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer. »

#### 4. *Maria Chapdelaine*, réception croate

La réception francophone de *Maria Chapdelaine* est donc jalonnée par trois moments clés : publication en feuilleton dans *Le Temps* (1914), parution à Montréal sous forme de livre (1916), réédition par Grasset dans les *Cahiers verts* (1921). Par la suite, le roman a été publié « un peu partout à travers la francophonie et a été traduit en plus de vingt langues<sup>15</sup> et demeure probablement l'œuvre écrite en français qui a connu le plus fort tirage et le plus grand succès après la Bible » (Boivin, 1996: 11).

<sup>14</sup> Titre d'une célèbre conférence donnée par Camille Roy à l'Université Laval le 5 décembre 1904.

<sup>15</sup> Voir en une quarantaine de langues (Sagnes, 2014: 589).

Pour compléter cet aperçu de la réception francophone de *Maria Chapdelaine*, penchons-nous à présent sur sa réception croate. Nous étayerons notre analyse sur les réflexions de Pierre Bourdieu (2002), qui souligne que le texte (littéraire) n'importe pas avec lui le champ de production dont il est issu. Ainsi *Maria Chapdelaine* passe-t-elle du champ de production québécois à divers champs d'accueil déterminés par plusieurs facteurs influençant sa réception, tels que les journaux et les revues (littéraires), les œuvres francophones déjà publiées dans un pays, ses liens culturels et politiques avec la France et le Canada francophone, l'enseignement de la littérature et des langues étrangères etc. Nous devons donc nous pencher sur l'univers culturel et intellectuel dans lequel ce roman est transféré.

Selon Bourdieu (2002: 4), le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers trois opérations sociales: sélection (qu'est-ce qu'on traduit, qu'est-ce qu'on publie, qui traduit, qui publie), marquage (maison d'édition, collection, traducteur, préfacier) et lecture (influencée par un champ de production différent).

Pour répondre aux questions suggérées par Bourdieu, nous étudierons le champ littéraire croate au tournant du siècle et dans les années 1920 et 1930. On observe alors une croissance constante de l'intérêt pour la littérature française, accompagnée par l'introduction du français dans les lycées croates (1876) ainsi qu'à la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb (1883). La publication d'un nombre important d'articles sur la littérature française dans les journaux et revues littéraires – surtout *Vijenac* – témoigne d'une « orientation française » qui peut s'expliquer par l'aspiration de la culture croate à échapper à la germanisation menée par l'Autriche-Hongrie, et par un effort pour rapprocher le public croate de la littérature européenne contemporaine.

Nos recherches font apparaître que *Maria Chapdelaine* entre dans le champ littéraire croate dans les années 1920, grâce à son édition parisienne. Les « influences mutuelles entre les littératures québécoise et croate ont (...) toujours été faibles, voire inexistantes » (Le Calvé Ivičević, Grgasović, 2017: 328), aussi n'est-il pas étonnant que la France ait été l'intermédiaire dans la réception de ce roman québécois. En 1923 Ivan Merz, intellectuel catholique croate, soutient à la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb sa thèse (rédigée en français) *L'influence de la liturgie sur les écrivains français : de Chateaubriand à nos jours*, dans laquelle il remarque : « Il ne se passe (...) presque aucun jour sans qu'un roman de valeur ne paraisse auquel il ne faudrait assigner une place dans notre étude. » Cette observation est accompagnée d'une note en bas de page : « P. e. Le roman

Marie Chapdelaine de L. HÉMON (500.000 vendus). » (Merz, 1996: 241-242). Avant sa soutenance, Merz a suivi des études de lettres à Vienne puis à Paris, à la Sorbonne et à l'Institut catholique (1920-1922). Rentré à Zagreb, il devient professeur de langue et littérature françaises au gymnase classique archiépiscopal (Petit séminaire), établissement secondaire pour la formation des futurs prêtres (Merz, 1996: 12). Dans le même établissement travaille aussi Drago Ćepulić, docteur en philosophie et premier traducteur de *Maria Chapdelaine* dans le Royaume des Serbes, Croates et Slovènes. Sa traduction ne couvre que les neuf premiers chapitres, mais elle paraît sous le titre *Marija Chapdelaine : pripovijest iz francuske Kanade* dès 1923, soit deux ans seulement après l'édition de Grasset, et c'est l'une des premières en Europe. La traduction intégrale, signée par Slavko Šarić, sera publiée entre le 27 octobre 1935 et le 3 janvier 1937 puis rééditée en volume en 1936. Šarić connaît très bien Merz et Ćepulić : après son doctorat en philosophie, il devient également professeur de français au gymnase archiépiscopal de Zagreb, où il succède à Merz (Nagy, 1985). Outre qu'ils sont collègues, Merz, Ćepulić et Šarić sont aussi liés par l'amitié, une profonde piété et un même attachement à la littérature française. Toutes ces informations qui peuvent paraître superflues ne le sont pas, car elles illustrent bien par quel chemin est passé le manuscrit et s'est profilée la réception du roman en Croatie. Merz étant le premier auteur croate à mentionner *Maria Chapdelaine*, c'est vraisemblablement lui qui attira l'attention de Ćepulić et de Šarić sur cette œuvre. Le fait que ce roman entre dans le champ littéraire croate grâce à ces trois médiateurs permet de conclure que *Maria* fut d'emblée interprétée comme une œuvre qui défend les valeurs traditionnelles. Du reste, compte tenu du rôle majeur joué par l'Église dans la promotion de *Maria Chapdelaine* en France, cette interprétation était en quelque sorte toute prête.

Dans la période sous étude (1918-1941) la Croatie n'était pas indépendante, aussi convient-il de mentionner les autres traductions de Hémon publiées dans les États dont elle faisait partie. Parallèlement aux éditions croates mentionnées ci-dessus, ce roman connaît une traduction slovène signée par Anton Debeljak (*Marija Kožuhova*, 1927). Quatre années plus tard, Vladimir Spasojević traduit quelques pages du roman en serbe (1931). Ce n'est qu'en 1984 qu'est publiée *Marija Šapdelen*, traduction serbe intégrale rédigée par Jasna Tošić. En outre, on compte trois traductions d'autres œuvres de Hémon en ex-Yougoslavie : *Lizi Blekston i druge pripovetke* (Belgrade, 1929, rééditée en 2019), *Lizzie Blakeston* (Zagreb, 1939) et *Gospodin Ripoa* (Belgrade, 1958).

Aux questions bourdieusiennes « qu'est-ce qu'on traduit » et « qu'est-ce qu'on publie », nous pouvons donc répondre qu'en Croatie on a traduit et publié *Maria Chapdelaine*, la plus célèbre œuvre de Hémon. Quant aux traducteurs croates, nous retenons qu'il s'agit de deux intellectuels renommés, forts d'une certaine expérience : Drago Ćepulić a traduit plusieurs romans d'écrivains français (Jaloux, Daudet, Bourget) et Slavko Šarić est « un excellent traducteur des romans catholiques classiques » (*Katolički tjednik*, 1935: 8)<sup>16</sup>.

Pour ce qui est des éditeurs, c'est dans la revue *Vijenac* qu'est publiée en 1923 la traduction de Ćepulić. *Vijenac* est fréquemment considérée comme le meilleur périodique littéraire de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et la littérature française occupe une place prépondérante dans ses pages parmi les littératures étrangères (Šimundža, 1993). La première traduction de Šarić paraît quant à elle dans un hebdomadaire catholique, *Katolički tjednik*. Quant à sa réédition en volume, elle est effectuée par l'Akademija Regina Apostolorum, un centre médiatique créé en 1931 par l'Archidiocèse catholique de Sarajevo, afin de promouvoir la lecture catholique par la publication de textes théologiques et d'œuvres littéraires à thèmes religieux.

Les éléments relevant des opérations de sélection et de marquage étant désormais mis en lumière, focalisons-nous à présent sur l'opération de lecture. Faute de témoignages sur la réception de Hémon auprès du lectorat ordinaire, nous ne disposons pour étayer notre étude que de trois critiques littéraires parues dans les revues croates. La première est publiée en 1924 par Sanjivin (un pseudonyme, semble-t-il) dans la revue *Jugoslavenska njiva*, sous le titre *Louis Hémon*. Après une brève présentation de l'écrivain, l'auteur donne un résumé de *Maria Chapdelaine*, qu'il émaille de nombreux extraits du roman éclairant ses aspects majeurs, et il indique que *Maria Chapdelaine* a connu plus de cinq cents éditions.

Ces nombreuses éditions sont aussi mentionnées dans la deuxième critique, écrite en 1935 par la rédaction de *Katolički tjednik*, qui livre quelques informations supplémentaires sur sa réception. *Maria Chapdelaine* est décrit comme un roman catholique ; l'auteur du texte souligne le rôle de la mère de Maria, qui élève ses enfants dans l'esprit chrétien et il ajoute que ce roman figure dans la bibliothèque de chaque maison catholique en France (*Katolički tjednik*, 1935: 8).

<sup>16</sup> Les particularités linguistiques (canadianismes, anglicismes, archaïsmes, régionalismes) émaillant le roman font que la tâche des traducteurs n'a pas été facile (cf. Šoštarić, 2019: 36-37).

La troisième critique est publiée par Dušan Žanko dans la revue *Hrvatska smotra* en 1939. Žanko souligne également que le roman a été découvert avec un certain retard, après sa publication chez Grasset. Pour Žanko, *Maria Chapdelaine* est « un livre d'or » qui décrit « un grand peuple chrétien » gardant ses principes moraux, « même à la frontière du monde civilisé et dans le désert d'un autre continent » et Maria une « incarnation de la mission métaphysique de la femme » (Žanko, 1939: 421).

Outre dans la thèse de Merz et ces trois critiques, Hémon est mentionné dans deux histoires de la littérature française publiées à Zagreb et destinées en premier lieu aux étudiants de français. Dans la première, due à Petar Skok (1939), Hémon ne figure que dans l'annexe bibliographique. Dans la seconde, en revanche – qui comprend un chapitre sur la littérature québécoise – on trouve une dizaine de lignes sur Hémon, dans lesquelles Pierre Calderon (1982) met l'accent sur les Voix qui s'adressent à Marie<sup>17</sup>.

Nous pouvons donc dire que la réception primaire de *Maria Chapdelaine* est bien résumée en quelques lignes par un critique français en 1922 : « Par bien des traits [la province du Québec] ne rappelle-t-elle pas notre vieille province française, sa vie une et simple : le dur travail nécessaire, le bon accord entre époux, la soumission aux lois de la nature et de l'Église ? » (Grimaud, cité par Beaudouin, 2022: 209). L'histoire de *Maria Chapdelaine* est à la fois typique (liée au Québec d'un point de vue géographique, sociologique et linguistique) et universelle (en tant qu'histoire sur la lutte pour la survivance), ce qui peut expliquer sa bonne réception dans le monde entier.

En ce qui concerne sa réception croate, nous constatons qu'elle est imprégnée par la réception française dans les années 1920 et 1930, marquée par la lecture traditionaliste qu'en livrent certains critiques littéraires français (Daudet, Massis,

<sup>17</sup> Par ailleurs, cet écrivain, à l'instar du Québec en général et de sa littérature francophone en particulier, demeure méconnu en Croatie. Les données les plus élémentaires le concernant dans les ressources encyclopédiques croates sont souvent lacunaires. Par exemple, l'encyclopédie *Proleksis* en ligne mentionne Louis Hémon en quatre mots dans sa courte rubrique consacrée à la « Littérature canadienne en langue française », sans préciser qu'il était français (<https://proleksis.lzmk.hr/57194/>). Le site *Portal znanja* le présente comme un « écrivain canadien d'origine française » (<https://beta2.lzmk.hr/Clanak/14420>). Le site *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, dont l'entrée consacrée au Canada a été mise à jour après la publication par la revue *Književna smotra* d'un numéro spécial consacré à la littérature canadienne francophone, fournit des renseignements pertinents (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30143>). Seul l'article que Sanja Šoštarić consacra à Louis Hémon dans ledit numéro spécial de *Književna smotra* (Šoštarić, 2019) offre une présentation plus complète et plus fouillée de cet auteur en croate.

Doumic, Bordeaux, Le Goffic, Bazin et d'autres). Au cours des années 1920 et 1930, ce roman s'est s'inséré dans la tradition de notre prose régionaliste (avec pour auteurs majeurs Josip Kozarac et Ivan Kozarac, mais aussi Kovačić, Gjalski, Leskovar, Kumičić, Novak, Šimunović et d'autres), ainsi que dans le mouvement catholique croate qui s'amorce au commencement du XX<sup>e</sup> siècle, avec pour but la restitution et la réaffirmation des valeurs traditionnelles dans la société croate. Ce mouvement regroupe des écrivains, des critiques, des théoriciens littéraires et des rédacteurs de revues. Selon Vladimir Lončarević, la littérature catholique s'inscrit de par « son inspiration, son organisation et ses objectifs » dans ce mouvement et elle peut être définie comme « une formation littéraire organisée, issue de la vision du monde chrétienne catholique conformément au principe esthétique de l'unité de la vérité, de la bonté et de la beauté. » (Lončarević 2005: 356). Ses membres s'intéressent surtout aux écrivains français catholiques et convertis (Huysmans, Claudel, Mauriac, Bazin, Bourget, Bloy, Jammes, Péguy et d'autres) : ils leur consacrent des articles et traduisent leurs œuvres.<sup>18</sup> Bien que Louis Hémon n'appartienne pas à ce groupe d'écrivains, la critique croate a interprété *Maria Chapdelaine* comme un roman mettant en avant les valeurs traditionnelles et catholiques sur lesquelles on pouvait s'appuyer dans la lutte contre le libéralisme et le modernisme. Ces valeurs étant devenues indésirables pendant le régime titiste établi en ex-Yougoslavie après la Deuxième Guerre mondiale, *Maria Chapdelaine* disparaît du champ littéraire croate. Après l'accession de la Croatie à l'indépendance, les choix éditoriaux évoluent, se portant sur des auteurs canadiens contemporains et en particulier anglophones (Le Calvé Ivičević, Grgasović, 2017: 330). Ces facteurs défavorables pour la littérature canadienne francophone font que *Maria Chapdelaine* n'a pas effectué de retour dans le champ littéraire croate<sup>19</sup> ; elle n'a pas eu la chance de se voir canoniser comme un classique, par exemple en étant insérée dans les programmes scolaires.

<sup>18</sup> Pour une présentation détaillée de leurs activités voir Lončarević (2005).

<sup>19</sup> Notre recherche dans les catalogues de bibliothèques nationales a montré qu'en revanche *Maria Chapdelaine* a été retraduite en d'autres langues européennes et republiée maintes fois en France et au Canada. « En tenant compte (...) de toutes les éditions en langue française et de toutes les traductions, on atteint facilement un chiffre supérieur à quatre millions d'exemplaires. » (Boivin, 1996: 11).

## 5. Conclusion

Breton par ses origines, Français et Parisien par son éducation, Britannique et Londonien par sa vie d'adulte et la plupart de ses écrits, c'est en tant qu'auteur québécois qu'Hémon s'inscrit dans la postérité avec *Maria Chapdelaine*, son ultime roman, celui qui fit sa gloire posthume. S'il ne fut pas le seul Français à écrire sur le Canada et le Québec, Hémon se distingue par ce best-seller comme le plus québécois des auteurs français.

Forgé en France par Grasset après des débuts hésitants, le succès de ce roman se propage dans le monde entier, doté du fort capital symbolique de la littérature française. Auréolé de la gloire décernée par la critique parisienne, il est également assigné à la grille de lecture définie par cette dernière dans un contexte marqué par la sortie de la Première Guerre mondiale.

Les premiers critiques littéraires ont interprété *Maria Chapdelaine* comme un hymne aux valeurs traditionnelles en présentant Hémon comme un chantre de la nostalgie de la vieille France. Mais, s'il est vrai que les « contemporains voient, comprennent et jugent, avant tout, ce qui est le plus près de leur actualité [...] rien ne permet d'enfermer une œuvre littéraire dans l'époque qui la voit naître » (Bakhtine, 1979: 339-348). Ainsi, les changements politiques et sociaux qui surviennent après la Deuxième Guerre mondiale – tant en France et au Québec qu'en Croatie, à savoir en Yougoslavie – contribuent à faire plonger Maria dans l'oubli. Il faut attendre la publication des autres œuvres de Hémon, et en particulier la célébration du centenaire de sa naissance, pour que la critique le redécouvre et propose une nouvelle lecture de son œuvre. Débarrassée de son étiquette de ringardise, *Maria Chapdelaine* a refait son entrée sur la scène littéraire et culturelle. Depuis sa parution, elle a suscité de nombreux articles, livres et mémoires. Si l'on y ajoute ses nombreuses (ré)éditions, traductions et adaptations, on s'accordera avec Sylvie Sagnes, selon laquelle ce livre peut « traverser le temps et se faire “long-seller” pour parler à toutes les époques » (Sagnes, 2014: 589). Malheureusement, sa fortune n'a pas tourné en Croatie, où le champ littéraire – influencé par les nouveaux intérêts des éditeurs et des lecteurs croatophones – reste semble-t-il fermé au chef-d'œuvre de Louis Hémon.

## RÉFÉRENCES

### SOURCES PRIMAIRES

- HÉMON, L. (1980) *Lettres à sa famille*. Montréal: Boréal express.
- HÉMON, L. (1998) *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*. Montréal: Guérin.
- HÉMON, L. (1923) *Marija Chapdelaine: pripovijest iz francuske Kanade*. Trad. Drago Ćepulić. *Vijenac*, 1<sup>ère</sup> année, livre 1.
- HÉMON, L. (1936) *Marija Chapdelaine: pripovijest iz francuske Kanade*. Trad. Slavko Šarić. Sarajevo: Naklada Akademije Regina Apostolorum.

### SOURCES SECONDAIRES

- BAKHTINE, M. (1979) *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- BEAUDOUIN, C. (2022) Traductions en langues minoritaires : le cas de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. *La Bretagne Linguistique*, 24, pp. 209-228.
- BLETON, P., POIRIER, M. (2004) *Le vagabond stoïque. Louis Hémon*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- BOILLAT, G. (1974) Comment on fabrique un succès : *Maria Chapdelaine*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 74<sup>e</sup> année, 2, pp. 223-253.
- BOIVIN, A. (1980a) A la découverte de Louis Hémon. *Québec français*, 39, pp. 57-60.
- BOIVIN, A. (1980b) *Maria Chapdelaine* : les éditions "intégrales" et les autres. *Québec français*, 40, pp. 62-64.
- BOIVIN, A. (1996) *Maria Chapdelaine ou L'éloge de la survivance française en Amérique. Pour une lecture du roman québécois. De Maria Chapdelaine à Volkswagen blues*. Québec : Nuit blanche, pp. 11-38.
- BOURDIEU, P. (2002) Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 45(1), pp. 3-8.
- BOURDIEU, P. (1998) *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- BOURGOIN, A. (2002) L'évolution du mythe de Maria Chapdelaine : de la démythification à la re-mythification. In: M. Hotton, I. Tremblay, dir. *Discours pluriels et singularités des pratiques littéraires*. Laval: CRELIQ, pp. 79-91.
- CALDERON, P. (1982) *Kanada – književnost Québeca*. In: G. Vidan, dir. *Povijest svjetske književnosti: knjiga 3*, Zagreb: Mladost, pp. 747-765.
- DR. DRAGO ĆEPULIĆ. Disponible sur : <http://ivanmerz.hr/staro/glasi->

- lo/1976/1976-Drago\_Cepulic.htm. (consulté : 24/07/2023).
- EVEN-ZOHAR, I. (1990) Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11, 1, numéro spécial.
- EVEN-ZOHAR, I. (2000) The Making of Répertoire, Survival and Success under Heterogeneity. In: G. Zurstiege, dir. *Festschrift für die Wirklichkeit*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, pp. 41-51.
- GUIDÈRE, M. (2008) *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Bruxelles: De Boeck.
- KATOLIČKI TJEDNIK: *od prvog lica 1922. do suvremene katoličke tiskovine*. Disponible sur : <http://put-istina-zivot.com/katolicki-tjednik/> (consulté : 24/07/2023).
- LAFLECHE, G. (1982) L'édition critique de *Maria Chapdelaine* par Ghislaine Legendre. *Voix et Images*, 8, 1, pp. 61-82.
- LE CALVÉ IVIČEVIĆ, É., GRGASOVIĆ M. (2017) La francophonie québécoise à l'épreuve de la traduction. In: T. Valčić Bulić, dir. *Annual Review of the Faculty of Philosophy*, XLI, 3, pp. 321-339.
- LONČAREVIĆ, V. (2005) *Književnost i Hrvatski katolički pokret*. Zagreb: Alfa.
- MAILHOT, L. (2003) *La littérature québécoise depuis ses origines*. Montréal: Typo.
- MERZ, I. (1996) *L'influence de la liturgie sur les écrivains français : de Chateaubriand à nos jours*. Zagreb: Faculté de philosophie de l'Université de Zagreb.
- NAGY, B. (1985) Dr. Slavko Šarić – učenik i nasljednik Ivana Merza, *Ivan Merz. Glasilo postulare za beatifikaciju Ivana Merza*, année 11-13, n° 1-3, vol. 1-2. Disponible sur : [http://ivanmerz.hr/staro/knjige\\_o/Bibliografija\\_C/1985/glasilo.htm](http://ivanmerz.hr/staro/knjige_o/Bibliografija_C/1985/glasilo.htm). (consulté : 24/07/2023).
- s.n. (1935) Naš novi roman *Marija Chapdelaine*. *Katolički tjednik*, 42, année XI (XIV), p. 8.
- SAGNES, S. (2014) *Maria Chapdelaine*, les vies d'un roman, *Ethnologie française*, 44, 4, pp. 587-597.
- SANJIVIN (1924) Louis Hémon, *Jugoslavenska njiva*, année VIII, livre II, pp. 73-76.
- SKOK, P. (1939) *Francuska književnost XIX i XX vijeka*. Zagreb: Naklada školskih knjiga i tiskanica Banovine Hrvatske.
- ŠIMUNDŽA, D. (1993) *Francuska književnost u Viencu*. Split: Književni krug.
- ŠOŠTARIĆ S. (2019) Maria Chapdelaine : o recepciji Hémonove pripovijesti iz francuske Kanade, *Književna smotra*, 51, 192(2), pp. 29-39.
- ŽANKO, D. (1939) Louis Hémon : *Marija Chapdelaine* (éd. ARA, Sarajevo, 1936.). *Hrvatska smotra*, 7-8, pp. 420-421.

### Résumé

Notre article essaye d'éclairer certains aspects de la réception de la littérature francophone québécoise en France et en Croatie. Dans la première partie, s'appuyant sur la théorie du polysystème d'Itamar Even-Zohar, nous nous intéressons à *Maria Chapdelaine*, l'œuvre la plus célèbre de Louis Hémon, en tant qu'illustration des pistes d'interprétation tracées par cette théorie.

Dans la deuxième partie, nous évoquons la position du roman dans le champ littéraire québécois, notamment celle du roman du terroir, qui domine la production littéraire québécoise durant un siècle (1846-1945). Toutes les caractéristiques de ce genre peuvent être observées dans le roman *Maria Chapdelaine* (1913) qui, selon Aurélien Boivin, a fait entrer le Canada dans la littérature universelle. Notre analyse de la réception de ce roman de Louis Hémon s'appuie sur les réflexions de Pierre Bourdieu, qui souligne que, dans le transfert d'un champ national à un autre, les textes circulent sans leur contexte. Le champ d'accueil étant déterminé par toute une série de facteurs et d'instances spécifiques qui influencent la réception, il nous faut examiner le champ littéraire croate dans les années 1920 en nous focalisant sur la réception de la littérature francophone pendant cette période. Nous essayons de répondre à certaines questions « bourdieusiennes » en cherchant quelles sont les œuvres d'Hémon traduites en Croatie (et en ex-Yougoslavie), qui a traduit le roman *Maria Chapdelaine*, qui l'a publié et quelles interprétations en a donné la critique littéraire.

**MOTS CLÉS :** littérature francophone québécoise, réception, roman du terroir, Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*

### Summary

This article aims to explore certain aspects of the reception of French Quebec literature in both France and Croatia. In the first section, drawing on Itamar Even-Zohar's polysystem theory, we examine *Maria Chapdelaine*, Louis Hémon's most renowned work, as a case study of the interpretative pathways outlined by this theory.

In the second section, we discuss the position of the novel within the Quebec literary field, with particular emphasis on the roman du terroir, which dominated Quebec literary production for a century (1846-1945). All characteristics of this genre are evident in the novel *Maria Chapdelaine* (1913), which, according to Aurélien Boivin, brought Canada into the realm of universal literature. Our analysis of the reception of this novel by Louis Hémon is based on Pierre Bourdieu's theoretical framework. He emphasizes that, during the transfer from one national field to another, texts circulate devoid of their original context. The field of reception is shaped by a range of factors and specific circumstances which influence its dynamics. Therefore, we must examine the Croatian literary field in the 1920s, focusing on the reception of francophone literature during this period. We try to address several "Bourdiesian" questions by investigating which of Hémon's works were translated in Croatia (and former Yugoslavia), who translated *Maria Chapdelaine*, who published it, and what interpretation literary criticism assigned to it.

**KEYWORDS:** Quebec French-speaking literature, reception, regional novel, Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*

Noémie CADEAU

Unité de recherche ECLLA  
Université Jean Monnet (France)

*Article de recherche original*

## **La traduction des œuvres d’Elsa Triolet et de Louis Aragon en Turquie : un internationalisme littéraire en acte**

### **1. La Turquie d’Elsa Triolet et de Louis Aragon**

Les réceptions mondiales d’Elsa Triolet et de Louis Aragon ont été étudiées dans plusieurs aires géographiques au sein de conséquents volumes comme *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères* (Macanulty *et al.*, 1992) et *Le rayonnement international d’Aragon : un premier état des lieux* (Caulet, Grenouillet et Richard-Principalli, 2018). Néanmoins, dans ce panorama qui s’étend des Amériques du Nord et du Sud à l’Union soviétique, en passant par l’Egypte, la Grèce ou l’Italie, la Turquie fait encore partie des « angles morts » déplorés par Caulet, Grenouillet et Richard-Principalli dans la conclusion de l’ouvrage mentionné ci-dessus. Pourtant, la sympathie du couple Triolet-Aragon vis-à-vis des lettres turques ne s’est jamais démentie, et ce, dès la période de l’entre-deux guerres. En mars 1936, Aragon publie dans la revue *Commune* des fragments des *Lettres à Taranta-Babu*, fiévreux chant anticolonialiste du poète communiste Nâzım Hikmet<sup>1</sup>, qui est encore un illustre inconnu en France. Plus tard, en 1950, Aragon rejoint le comité de libération d’Hikmet, écroué depuis douze années en raison de ses engagements communistes. Cependant, par-delà

<sup>1</sup> Nâzım Hikmet (1902-1963) est le poète moderniste le plus célèbre du XX<sup>e</sup> siècle en Turquie comme à l’étranger. Dans les *Lettres à Taranta-Babu*, composées en 1935, il dénonce l’invasion mussolinienne de l’Ethiopie à travers une poétique résolument moderniste. Formé en Union soviétique, ses convictions communistes lui valent de longues années d’emprisonnement, au cours desquelles il compose une importante partie de son œuvre poétique, notamment l’épopée *Paysages humains de mon pays*. Il passe le dernier tiers de sa vie exilé en Union soviétique et meurt à Moscou en 1963.

cette longue amitié avec le poète turc<sup>2</sup> il faut aussi mentionner le compagnonnage de Triolet et Aragon avec les exilés communistes de Turquie venus trouver refuge à Paris à l'époque de la guerre froide. L'amitié qui les lie au couple formé par le peintre Abidin Dino, et son épouse, l'universitaire Güzin Dino<sup>3</sup>, compagnons de route de Nâzım Hikmet, rend compte de ces solidarités communistes où réseaux politiques et amicaux s'entremêlent dans une camaraderie internationaliste. C'est enfin en tant qu'éditeur qu'Aragon joue un rôle de passeur des lettres turques en France, puisqu'il fait paraître aux Éditeurs français réunis les premiers recueils poétiques d'Hikmet, comme l'anthologie *Poèmes* (préface de Tzara, 1951), *C'est un dur métier que l'exil* (adapté par Dobzynski, 1957), ainsi qu'*Anthologie poétique* (préface de Soupault, 1964). Dans le domaine de la prose turque, les EFR publient en 1957 ce qui est présenté dans la revue *Europe* comme « le premier roman turc paraissant en français » (Gamarra, 1957: 133), à savoir *Le prisonnier d'Ankara* de la romancière réaliste socialiste et militante communiste Suat Derviş<sup>4</sup>, ainsi que l'unique roman autobiographique d'Hikmet, intitulé en français *Les Romantiques* (1964) sur une suggestion d'Aragon (Göksü, Timms, 1999: 342).

Mais qu'en est-il de la réception des œuvres d'Aragon et de Triolet en Turquie ? Leur internationalisme littéraire et politique eut une importante résonance au sein des cénacles communistes turcs tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, l'histoire de leur réception en Anatolie épouse la configuration polarisée de la guerre

<sup>2</sup> Lors de ses séjours à Paris en 1958, 1961 et 1962, Nâzım Hikmet rencontre Louis Aragon et Elsa Triolet, ainsi que Tristan Tzara, Jean Marcenac et Charles Dobzynski, qui adapte sa poésie en français. Entre 1950 et 1955, Hikmet, Triolet et Aragon correspondent ponctuellement, tandis qu'en 1964, une soirée d'hommage à Nâzım Hikmet est organisée à la salle Pleyel sous l'égide des *Lettres françaises*.

<sup>3</sup> Güzin Dino (1910-2013) est une universitaire et traductrice turque ayant longuement vécu à Paris. Formée par Auerbach et Spitzer dans les années 1930 à Istanbul, elle s'exile en France au début des années 1950 à cause des persécutions contre les intellectuels communistes. Elle s'attèle à la traduction vers le français de nombreux classiques des lettres turques, comme le poète soufi Yunus Emre ou les romanciers villageois Yachar Kemal et Mahmut Makal. Elle fonde le champ des études littéraires turques en France à travers des études comme *La Genèse du roman turc au XIX<sup>e</sup> siècle* (1973) et ses enseignements à l'Institut national des langues et civilisations orientales.

<sup>4</sup> Suat Derviş (1905-1972) est une romancière et journaliste turque. Originaire de l'aristocratie ottomane, à l'instar de Nâzım Hikmet – qui est son premier soupirant –, elle étudie à Berlin dans les années 1920, avant de devenir une journaliste de premier plan dans l'Istanbul des années 1930 et 1940. Dans le domaine littéraire, elle délaisse les romans gothiques de sa jeunesse pour se tourner vers le réalisme socialiste dans le sillon de son engagement communiste. Persécutée par le régime pro-libéral de Menderes, elle s'exile en France au début de la guerre froide, et demeure à Paris entre 1953 et 1963, fréquentant les cénacles littéraires fédérés par le PCF, où elle se lie avec Maurice Thorez et Jeannette Vermeersch.

froide. La Turquie fut en effet l'un des champs de bataille de la « guerre froide culturelle » (Saunders Stonor, 1999) que se livraient le bloc de l'Est et de l'Ouest à l'issue de la Seconde Guerre mondiale. Dans une République turque féroce anticommuniste, la traduction et la publication de romanciers ayant choisi le camp soviétique constituaient un geste politique et littéraire transgressif, voire interdit et impossible à certaines époques. La réception et la traduction d'Aragon et de Triolet en Turquie est ainsi irriguée par les réseaux éditoriaux communistes, à une époque où le dialogue entre les intelligentsias de Paris et d'Istanbul s'inscrivait dans un internationalisme militant. Quelles furent les politiques de la traduction et les traductions politiques du monde des lettres communistes et quelle histoire des relations littéraires turco-françaises nous livrent-elles ? Il s'agira aussi de se demander si la réception de ce couple fut unitaire ou bien individualisée, et de savoir si Triolet fut invisibilisé par la stature d'Aragon dans sa réception turque, reproduisant les mécanismes de domination androcentriques du canon littéraire français.

Quatre moments se doivent d'être distingués dans l'histoire de la réception turque d'Aragon et de Triolet à l'époque de la guerre froide : le premier est celui d'une « non réception » (Caulet, Grenouillet et Richard-Principalli, 2018: 251) en raison de l'anticommunisme virulent des années 1940 et 1950, auquel succéda dans un second temps une réception militante et orientée vers les romans réalistes socialistes d'Aragon dans les années 1960. Un troisième chapitre de réception s'ouvre, à partir des années 1970, à travers une reconnaissance posthume différenciée entre Triolet et Aragon. À partir des années 1980, cette réception se renouvelle et s'inscrit par-delà le cadre de l'Internationale des lettres communistes. La réception d'Aragon et de Triolet en Turquie après l'effondrement de l'Union soviétique, dans la continuité de ce renouvellement, ne sera que brièvement évoquée en conclusion de cet article.

## **2. Guerre froide et anticommunisme : la « non réception » de Triolet et Aragon dans la Turquie des années 1940 et 1950**

Afin d'étudier la réception d'Aragon et de Triolet en Turquie, il convient de retracer brièvement au préalable l'histoire des traductions littéraires françaises vers le turc depuis la fondation de la République, en 1923, sur les cendres de l'Empire ottoman. Suivant la révolution culturelle d'occidentalisation et de modernisation

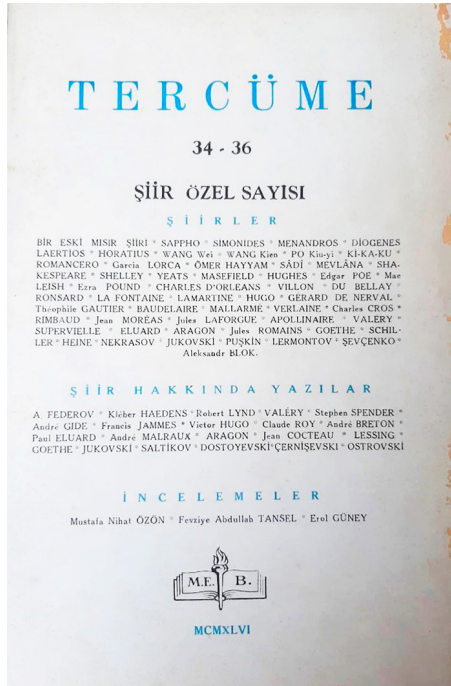
mise en place par le gouvernement kémaliste et son lot de réformes éducatives (enseignement laïc obligatoire), linguistiques (turquification de la langue en supprimant grammaire et lexique arabo-persans) et scripturales (adoption de l'alphabet latin en 1928), l'État entreprend aussi de planifier le domaine des traductions littéraires. En 1940 le Bureau de la traduction [*Tercüme Bürosu*], est donc créé sous l'égide d'Hasan Ali Yücel, ministre de l'Éducation de 1938 à 1946. Ce projet humaniste avait pour ambition de traduire une somme considérable d'œuvres de la littérature mondiale vers le turc, des classiques gréco-latins aux littératures persanes, arabes ou chinoises, accordant aussi une place prépondérante aux littératures occidentales, qu'elles soient allemandes, anglaises ou italiennes, sans oublier le domaine russe. Ce projet réservait aussi une place de choix aux lettres françaises, héritage de la francophonie et de la francophilie des élites ottomanes<sup>5</sup>, mais aussi en raison de la prédominance d'écrivains et de cadres francophones officiant au sein de la revue. À cet égard, il convient de mentionner les traductions de prestigieux hommes de lettres comme Sabahattin Eyüboğlu, Oktay Rifât ou Yaşar Nabi Nayır, et qui étaient ensuite publiées dans la revue *Tercüme* [Traduction<sup>6</sup>], organe de diffusion du Bureau entre 1940 et 1966. Cette entreprise vertigineuse s'apparente au phénomène d'« intraduction », décrit par Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres* comme des « importations de textes canonisés » (Casanova, 2008: 317), afin d'accroître un patrimoine littéraire national, permettant par là-même à une « langue dominée (donc dans une littérature démunie), de détourner un fonds littéraire » (Casanova, 2008: 199). Selon Élise Duclos, le projet du Bureau de la traduction impliqua ainsi un « changement de système littéraire » qui œuvra à la « formation du canon littéraire national » (Duclos, 2014: 107) et qui, selon Emin Özcan, fonda une véritable « école de la traduction » (Özcan, 2017: 215) qui structura durablement le champ littéraire turc. Pour l'étude de la réception de Triolet et Aragon en Turquie, il est donc essentiel de se pencher sur leur présence au sein de cette revue incontournable des années 1940 et de l'après-guerre.

De façon surprenante, les traductions d'Aragon dans la revue *Tercüme* sont

<sup>5</sup> L'importance de la littérature française comme source d'inspiration pour les romanciers ottomans depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle a été démontrée par Gül Mete-Yuva dans son ouvrage *La littérature turque et ses sources françaises*.

<sup>6</sup> Une partie des numéros de la revue *Tercüme* sont disponibles en version numérique sur le site de la Fondation TUSTAV : <https://www.tustav.org/sureli-yayinlar-arsivi/tercume/>.

très rares. La seule exception est celle d'un numéro spécial consacré à la poésie en 1946 (n° 34-36), au sein duquel l'œuvre d'Aragon figure en toute fin de liste d'une constellation poétique mondiale composée de Sappho, Khayyâm, Yeats, Villon, La Fontaine, Baudelaire, Apollinaire, Schiller ou Lermontov, pour n'en citer que quelques-uns.



**ILLUSTRATION 1** – « Numéro spécial sur la poésie », *Tercüme* [Traduction], n° 34-36, 19 mars 1946.

Il apparaît d'après cette première réception qu'Aragon est perçu dans le champ littéraire turc comme poète surréaliste et poète de la Résistance, formant une triade avec Eluard et Supervielle dont les poèmes encadrent ceux d'Aragon. Le poème « *Elsa'nin Gözleri* » [« Les yeux d'Elsa »] est ainsi notoirement traduit par le poète fondateur du premier renouveau poétique, Orhan Veli Kanık (1914-1950), qui créa aux côtés d'Oktay Rifat et de Melih Cevdet Anday le mouvement « *Garip* », soit « L'étrange », d'inspiration surréaliste. En préambule à ce poème, on retrouve aussi plusieurs citations de longueur variée traduites de la préface du

recueil *Les yeux d'Elsa*, écrite par Aragon à Nice en février 1942. Cette traduction est le fait d'Azra Erhat (1915-1982), professeure de lettres classiques à l'Université d'Ankara et figure de proue du courant des « Anatolistes Bleus », les « *Mavi Anadoluçular* », qui cherchaient, dans les années 1950, à créer une synthèse entre les cultures antiques et le territoire anatolien. Une autre figure essentielle de ce groupe est Sabahattin Eyüboğlu (1908-1973), qui traduit un extrait de l'essai « La rime en 1940 », faisant office de préface au *Crève-cœur*, un recueil écrit au début de la Seconde Guerre mondiale alors que le couple Triolet-Aragon venait d'entrer en Résistance. Ainsi, dans sa première réception turque, Aragon est perçu comme un poète surréaliste et de la Résistance, et non comme le romancier qui a signé le manifeste *Pour un réalisme socialiste* en 1935. Tandis que les acteurs de sa réception en Turquie s'intéressent à ses textes théoriques sur les rimes et la poésie, Elsa Triolet reste dans l'ombre, reléguée au rang de muse, certes présente par le blason de ses yeux, mais délocutée et invisibilisée dans sa création littéraire.

Un contre-point à cette première réception est contenu dans le numéro 73-74 de *Tercüme* paru en 1961 : alors que la revue met à l'honneur Baudelaire, Mallarmé, Apollinaire, Cendrars, Soupault, Char, Prévert et Saint-John Perse, sans oublier Éluard et Supervielle, Aragon est étrangement éclipsé de ce numéro, et, par conséquent, de la généalogie surréaliste reconstituée. L'hypothèse d'une évolution dans la perception d'Aragon dans le champ littéraire turc à cause de la guerre froide est probable : il semble que le poète, désormais identifié comme un romancier réaliste socialiste, gagné au camp soviétique, est devenu *persona non grata* dans une revue officielle proche du gouvernement. En effet, dès les débuts de la guerre froide, la Turquie choisit le camp de l'Ouest, avec pour contrepartie les bénéfices du Plan Marshall et une place dans le conseil de l'OTAN. L'époque du Parti démocrate de Menderes (1950-1960), pro-libéral, peut rappeler à plusieurs égards l'époque du Maccarthysme aux États-Unis : le « péril rouge » devient une psychose nationale, engendrant un sentiment anticommuniste violent et durable. Le monde de la culture n'est pas épargné par les politiques anticommunistes, et les écrivains aux sympathies de gauche sont les premières victimes des interrogatoires, gardes à vue, brimades et violences, ainsi que de la censure. Ce climat de répression culmine avec l'assassinat de l'écrivain socialiste Sabahattin Ali (1907-1948) dans d'obscures circonstances à la frontière bulgare, alors qu'il tentait de s'enfuir en exil en Union soviétique. Aragon rend d'ailleurs hommage au romancier réaliste socialiste turc dans un article de février 1949 paru dans *Les Lettres*

françaises et intitulé : « Ils ont tué le Gorki turc » (Aragon, 1949: 1). Il convient de noter que le référent littéraire soviétique constitue un point de ralliement essentiel pour les solidarités communistes et internationalistes franco-turques.

Ainsi, dans le contexte des débuts de la guerre froide, la réception d'Aragon en



**ILLUSTRATION 2** – Aragon, « Ils ont tué le Gorki turc », *Les lettres françaises*, n° 246, 10 février 1949.

Turquie est davantage à chercher du côté des écrivains communistes dissidents. La correspondance de prison entre le poète Nâzım Hikmet et Kemal Tahir, romancier réaliste condamné pour propagande communiste en 1938, porte la trace de la lecture de la poésie aragonienne, comme en témoigne une lettre d'Hikmet adressée à Tahir, datée du 14 août 1947 :

Je trouve de temps à autre des revues littéraires françaises, je m'efforce de suivre tant bien que mal la littérature française. Ce qu'ils prétendent être de la nouveauté dans le domaine de la poésie, nous autres, poètes turcs, nous avons fait ça il y a bien longtemps, pour ce qui est de la forme autant

que du contenu. Et ce qu’Aragon cherche à faire, pour la rime, ce sont là des choses que notre littérature classique elle-même appliquait avec succès. (Hikmet, 2002: 355)

Par-delà la mise en compétition de la poésie du Divan et de la poésie occidentale, qui traduit en creux un sentiment de marginalisation et d’exclusion vis-à-vis de la modernité poétique européenne, il est intéressant de noter que, si Nâzım Hikmet peut lire la poésie d’Aragon à la fin des années 1940, c’est dans le texte original en français et non dans une traduction turque. Dès lors, la première réception d’Aragon en Turquie à la fin des années 1940 et au début des années 1950 est une réception confidentielle : son apparition dans les revues de l’époque est sporadique, et aucune publication livresque ne vient rendre compte de son œuvre de façon unitaire. Quant à Elsa Triolet, elle est tout bonnement absente du paysage littéraire turc, malgré sa consécration en France, puisque son recueil *Le Premier accroc coûte deux cents francs* reçoit, juste après la Libération, le prix Goncourt de 1944.

Ce hiatus est aussi à mettre en perspective avec l’histoire des traductions en Turquie au début de la guerre froide. Dès 1945, les États-Unis s’attèlent à une véritable « bataille culturelle » en Anatolie, qui se matérialise par le lancement en 1950 d’un vaste programme de traduction de littérature américaine (Örnek, 2013: 130), offrant un cas d’école du lien entre culture dominante et traduction décrit par Pascale Casanova dans *La Langue mondiale. Traduction et domination* (2015). L’objectif était de supplanter non seulement la littérature soviétique, mais aussi la littérature française, qui demeurait la première littérature étrangère traduite en turc durant toute la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, héritage de la francophonie ottomane qui continue de structurer la vie littéraire sous la République. Les chiffres de fiction traduite sont néanmoins révélateurs du fait que la littérature américaine gagne du terrain au détriment de la littérature française au début de la guerre froide : entre 1938 et 1950, on compte 511 livres d’auteurs anglophones traduits en turc, contre 508 traductions de la littérature française. Pendant la période qui court de 1951 à 1960, les traductions des littératures anglaises et américaines s’élèvent à 930, contre seulement 365 pour la littérature française (Gürçağlar, 2008: 168). Cette politique traductive est directement liée aux conséquences politiques de la guerre froide, que les États-Unis ne menaient pas uniquement contre le bloc soviétique en Turquie. En effet, comme le souligne

Cangül Örnek, les écrivains français engagés étaient tout aussi irrecevables dans le contexte turc que la littérature des pays socialistes :

*In particular, French intellectual life, which harbored aesthetically disruptive and politically radical positions and accommodated names like Sartre, who was sympathetic to the socialist bloc, or communist Aragon, was incompatible with the Cold War intellectual atmosphere in Turkey. Although there were still some left-wing literary circles in Turkey and they had ties with leftist literary figures in Europe, the atmosphere in Turkey during the 1950s was hardly favorable for leftist literary production [...].*

La vie intellectuelle française en particulier, qui englobait des positions esthétiques dérangeantes et radicales politiquement, qui comptait des noms comme ceux de Sartre, favorable au bloc socialiste, ou d'un Aragon communiste, était incompatible avec l'atmosphère intellectuelle de la guerre froide en Turquie. Bien qu'il y ait encore des cercles littéraires de gauche en Turquie et qu'ils aient des liens avec des figures littéraires de gauche en Europe, l'atmosphère en Turquie pendant les années 1950 n'était guère favorable à une production littéraire de gauche [...]. (Örnek, 2013: 144)

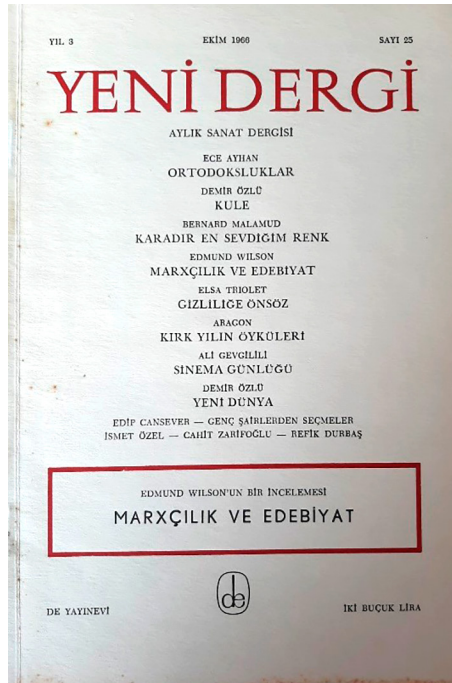
La guerre froide culturelle des années 1940 et 1950 a donc empêché la traduction d'Aragon et de Triolet en Turquie, créant une « non réception » surdéterminée par des facteurs politiques et historiques, qui vient à être nuancée uniquement par la lecture des écrivains turcs communistes et francophones comme Nâzım Hikmet.

### **3. Des revues aux œuvres : une réception militante de Triolet et Aragon dans la vie littéraire turque des années 1960**

Cette réception confidentielle et sporadique se métamorphose cependant à la faveur de la conjoncture politique des années 1960, car cette période est un âge d'or pour les revues littéraires contestataires qui essaient, à mesure que les maisons d'édition de gauche se multiplient, avec leur lot de publications et de traductions militantes. En effet, suite au coup d'État du 27 mai 1960 qui renverse

le régime de Menderes, une nouvelle constitution est promulguée, permettant pour la première fois aux partis politiques de gauche et aux syndicats de voir le jour légalement. Ce vent de liberté politique se répercute sur la vie intellectuelle et culturelle, comme le synthétise Çimen Günay-Erkol : « L'environnement politique presque libéral a offert une liberté similaire à la littérature<sup>7</sup> » (Günay Erkol, 2013: 117). C'est durant cette période que sont traduits les textes fondateurs de la philosophie marxiste, d'Engels à Lénine, sans oublier Lukács, ainsi que les classiques soviétiques, notamment Maxime Gorki et Mikhaïl Cholokhov.

Dans ce contexte, les noms de Triolet et Aragon se font plus présents dans les



**ILLUSTRATION 3** – « *Marxisme et littérature* », *Yeni Dergi* [Nouvelle revue], n° 25, octobre 1966.

revues littéraires turques. Ainsi, la prestigieuse revue *Yeni Dergi* [Nouvelle revue], fondée en 1964 par Mehmet Fuat, critique littéraire et éditeur, fils adoptif de Nâzım Hikmet, les met à l'honneur en octobre 1966 (n° 25) au sein d'un numéro

<sup>7</sup> « *The quasi-liberated political environment provided a similar liberty in literature* ».

au thème éloquent : « *Marxçilik ve Edebiyat* », soit « Marxisme et littérature ». Deux préfaces de Triolet et Aragon y sont traduites et reproduites : d'une part « *Gizliliğe önsöz* », traduction de la « Préface à la clandestinité » que Triolet signe en 1964 pour son recueil de nouvelles *Le Premier accroc coûte deux cent francs*. D'autre part, on retrouve la traduction de « *Kırk yılın öyküleri* », soit « Les Contes de quarante années », préface au tome IV des *Œuvres romanesques croisées*, rédigée en juin 1964 par Aragon, et qui s'adresse à Triolet à la seconde personne du singulier pour offrir le bilan littéraire et amoureux d'années de cocréation.

Dans ce second temps, l'image du couple littéraire se forge et l'emporte dans la réception turque. Cependant, la diffusion de l'œuvre d'Aragon supplante promptement celle de Triolet, notamment à partir de l'instant où leurs œuvres quittent les revues pour les livres imprimés. Comme le résume Timour Muhidine, à partir de la seconde moitié des années 1960, les milieux intellectuels marxistes en Turquie polarisent leur réception par genres littéraires sur des figures clés ; Bertolt Brecht pour le théâtre, Nâzım Hikmet pour la poésie, et, dans le domaine du roman, ce sont deux auteurs français, André Malraux et Louis Aragon, dont les traductions triomphent :

En ce qui concerne Aragon, il avait en effet beaucoup été traduit en revue, mais sa présence sur le marché du livre turc ne date que des années 1960 ; on peut considérer qu'il s'agit d'une pure conséquence de la politisation générale du débat, les traducteurs étant plus disposés à proposer une littérature engagée ou supposant une réflexion sur la politique. (Muhidine, 2019: 289)

La première publication livresque d'Aragon est, de façon inattendue, l'un de ses essais : *Çağımızın Sanatı* [L'art de notre temps]. Paru en 1966 dans une traduction de Bertan Onaran, traducteur francophone prolifique de la même génération que les tenants du courant des « Anatolistes Bleus », cet essai est édité chez *Gerçek*. Cette maison d'édition avait été fondée en 1964 par le critique littéraire marxiste Fethi Naci, qui publie aussi nombre d'essais philosophiques, de récits de voyage, comme celui du poète Melih Cevdet Anday en URSS<sup>8</sup>, ou

<sup>8</sup> Anday, M. C. (1965) *Sovyet Rusya, Azerbaycan, Özbekistan, Bulgaristan, Macaristan* [Russie soviétique, Azerbaïdjan, Ouzbékistan, Bulgarie et Hongrie]. Istanbul: Gerçek.

encore des anthologies tiers-mondistes<sup>9</sup>. De nouveau, les acteurs de la réception d’Aragon en Turquie se retrouvent du côté des circuits éditoriaux communistes. À cette publication non-fictionnelle succède en 1968 la traduction du dernier tome du cycle *Le Monde réel*, soit *Les Communistes*, qui paraît en turc sous le titre *Gerçek Dünya* [*Le Monde réel*], publié par les éditions *Kök*. La traduction est signée par Selahattin Hilav<sup>10</sup>, premier introducteur et traducteur des auteurs existentialistes français en Turquie, et qui s’intéresse également au surréalisme dont il édite une anthologie de référence en deux volumes, *Gerçeküstüçülük* [*Le surréalisme*] aux éditions *De* (Hilav, Ertem, Maden, 1962). Selahattin Hilav affirme aussi progressivement ses convictions marxistes, et se rapproche dans la seconde moitié des années 1960 des revues communistes (Muhidine, 2019: 285). Ainsi, sans surprise, lorsqu’il traduit Aragon en 1968 – année on ne peut plus symbolique dans cette constellation littéraire militante – Hilav présente dans le paratexte une biographie du romancier aux accents téléologiques, insistant sur la rupture scripturale d’un écrivain résolument acquis au réalisme socialiste et ayant renoncé aux errements poétiques surréalistes de sa jeunesse :

*Aragon, gerçeküstüçülüğün ferdîyetçi başkaldırma anlayışından tamamen sıyrılarak, sanatını, emekçi kitlelerin kurtuluşu ve yeni bir dünyanın kurulması amacıyla yöneltmiştir. Bu ikinci dönem Aragon’un “sosyal gerçekçilik” dönemidir.*

Aragon abandonne complètement la révolte individualiste du surréalisme et oriente son art vers la libération des masses laborieuses et l’instauration d’un monde nouveau. Cette deuxième période est la période “réaliste socialiste” d’Aragon. (Hilav, 1968: 10)

Ainsi, l’image d’un Aragon réaliste socialiste s’imprime dans le paysage littéraire turc, entérinée par la parution la même année aux éditions *Cem* d’un essai au titre

<sup>9</sup> Naci, F. (1965) *Az gelişmiş ülkeler ve sosyalizm* [Pays sous-développés et socialisme]. Istanbul: Gerçek.

<sup>10</sup> Selahattin Hilav (1928-2005) est un philosophe francophone formé à Paris entre 1954 et 1958. Il est au cœur de la génération *a*, du nom de la revue éponyme qui paraît à partir de 1956, aux côtés d’écrivains existentialistes comme Ferit Edgü et Demir Özlü.

programmatische : *Soviyet Rusya* [La Russie soviétique]. Les essais d'Aragon sur l'URSS sont réunis dans une publication qui met en parallèle les textes d'André Maurois au sujet des États-Unis d'Amérique, dans une couverture qui laisse transparaître le *Zeitgeist* de la guerre froide. Cette illustration manichéenne des deux blocs antagonistes, qui place Aragon en héraut de l'Union soviétique, confirme ainsi la réception surpolitisée du romancier français dans le champ littéraire turc de la fin des années 1960.



**ILLUSTRATION 4** – Deux immenses écrivains racontent deux immenses pays : André Maurois, l'Amérique, Aragon, la Russie, éditions Cem, 1968.

La traduction des romans du cycle du *Monde réel* d'Aragon en turc se poursuit ensuite à un rythme soutenu : en 1969, ce sont *Les Cloches de Bâle* qui sont traduites par Attilâ İlhan (1925-2005). Cet écrivain francophone polygraphe, à la fois romancier, essayiste et poète, prend quelques libertés poétiques dans la traduction du titre du roman d'Aragon. En effet, İlhan propose *Çalardı Basel'in*

*Çanlari*<sup>11</sup>, soit littéralement « Retentissaient les cloches de Bâle ». Même traducteur, Attilâ İlhan demeure poète, ce qui n'est guère étonnant de la part de l'auteur du recueil *Yağmur Kaçağı* [Le fugitif de la pluie], paru en 1955 et qui avait été un évènement dans la vie poétique turque de l'époque (Muhidine, 2019: 189). Féru de littérature française et ayant longuement séjourné en France, İlhan évoque Paris autant dans ses poésies que dans son roman, *Zenciler Birbirine Benzemez* [Les Noirs ne se ressemblent pas], paru en 1957, où la capitale française devient le décor d'une fresque politique dépeignant les cercles estudiantins internationaux, marqués pas les combats tiers-mondistes, anticolonialistes et révolutionnaires de la fin des années 1950. On retrouve ici le cadre et les thématiques du roman de Triolet paru une année plus tôt, *Le rendez-vous des étrangers* qu'elle définissait dans la « Préface au mal du pays » comme un « livre sur l'internationalisme prolétarien » (Triolet, 1967: 11). İlhan entretient néanmoins une relation ambiguë avec les cénacles communistes de sa génération : à la fois proche de ces cercles littéraires – grand admirateur de Nâzım Hikmet, il avait milité depuis Paris pour la libération du poète – mais aussi critique de la doctrine soviétique, il est en quête d'une synthèse entre art national et idéologie socialiste. Ainsi, dans *Kurtlar Sofrası* [À la table des loups], il fait du socialisme la seule voie de parachèvement de la révolution kémaliste inaccomplie. Traducteur de Malraux, dont il livre en 1967 la traduction des *Conquérants* sous le titre turc de *Kanton'da İsyan* [Révolte à Canton] puis, en 1969 d'*Umut* [L'Espoir], il se rapproche dans ses ambitions idéologiques et littéraires davantage de Malraux que d'Aragon. On retrouve en effet chez İlhan ce même souci de la peinture de l'évènement historique, de la représentation artistique du combat et de la révolte, associé à un regard critique sur le communisme, qui rappelle à bien des égards la poétique malrucienne. C'est donc d'un traducteur de renom, qui est aussi une figure intellectuelle de premier plan, que bénéficie Aragon en Turquie. La promotion des *Cloches de Bâle* en turc, dont on trouve l'écho dans les revues de l'époque, est à cet égard tout à fait significative. Par exemple, dans le numéro 3 de la revue *Yeni Edebiyat* [Nouvelle littérature] paru en janvier 1970, le poète est présenté sur une photographie prise lors d'une manifestation, le mégaphone dans une main et de l'autre le point levé : l'iconographie militante est à son comble. La légende

<sup>11</sup> L'ajout du verbe « *çalmak* » qui signifie « sonner », dont est dérivé le nom « cloche » en turc, crée un effet de redondance allitérative du plus bel effet musical.

annonce la traduction de trois ouvrages de celui qui est présenté comme « le célèbre romancier et poète français », dont on souligne la notoriété croissante en Turquie. En parallèle de ces traductions romanesques, les poésies d'Aragon restent amplement diffusées dans les revues littéraires du tournant des années 1960 et 1970, comme *Soyut* [Abstrait], *Yeni Dergi* [Nouvelle revue]<sup>12</sup>, *Yeni Edebiyat* [Nouvelle littérature] et *Yazko çeviri* [Yazko traduction]. Ainsi, le poème « Il n'y a pas d'amour heureux », devenu dans sa version turque « *Mutlu Aşk Yoktur* », connaît une certaine fortune : il fait l'objet de multiples traductions par de célèbres poètes-traducteurs – de sensibilité de gauche – comme Mehmet Doğan, Cemal Süreya, Attilâ Tokatlı ou encore Tahsin Saraç (Yalçın, Büyüksaraç, 2019). Si les œuvres d'Aragon se font une place dans le champ littéraire turc de la seconde moitié des années 1960 et du début des années 1970, les écrits d'Elsa Triolet restent au contraire relativement inconnus. Cette dernière ne connaît qu'une reconnaissance posthume : c'est son décès, en juin 1970, qui entraîne la mise à l'honneur de son œuvre sur les rives du Bosphore.

#### 4. Du couple communiste mythique à la reconnaissance posthume des années 1970

L'année 1970 marque un tournant dans la réception de l'œuvre d'Elsa Triolet en Turquie : la disparition de la romancière lui offre une visibilité nouvelle dans les revues littéraires, ainsi que sa première publication livresque. Le périodique *Halkın Dostları* [Les amis du peuple] – dont le titre en référence à l'ouvrage éponyme de Lénine indique d'emblée l'allégeance idéologique de la publication –, est l'un des relais fondamentaux de la plume trioletienne dans le champ littéraire turc. Cette revue paraît en mars 1970, fondée par les poètes communistes İsmet Özel, Ataol Behramoğlu et Nihat Behram. Parmi les membres du Comité de rédaction, on retrouve le traducteur anglophone et futur fondateur des éditions

<sup>12</sup> La bibliothèque personnelle d'Elsa Triolet et de Louis Aragon au Moulin de Villeneuve conserve le numéro 74, paru en novembre 1970 de la revue *Yeni Dergi* [Nouvelle revue], où est traduit « Il n'y a pas d'amour heureux » par Mehmet Doğan. L'hypothèse de la présence de ce périodique dans cette bibliothèque est que le peintre Abidin Dino, qui correspondait régulièrement avec Louis Aragon et Elsa Triolet, leur envoyait les articles qui paraissaient dans la presse turque à leur sujet. Voir la lettre autographe d'Abidin Dino à Louis Aragon, datée du 19 août 1970, Fonds Elsa Triolet-Aragon, dépôt CNRS ITEM, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, Paris.

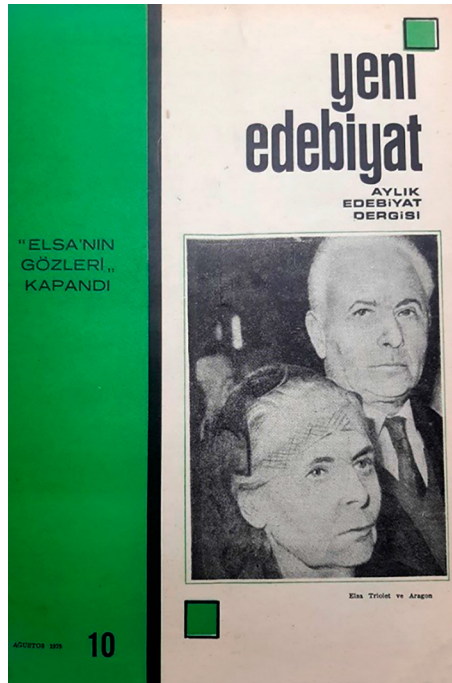
İletişim, Murat Belge, ainsi que la traductrice et journaliste Defne Sandalcı, de même que deux camarades de classe, Nedim Gürsel et Nejat Ferouse, tout juste diplômés du lycée francophone de Galatasaray. Cette revue littéraire au sous-titre évocateur de « Revue mensuelle d'art et de culture révolutionnaires<sup>13</sup> », s'attachait principalement à développer un corpus théorique et artistique autour de l'esthétique marxiste. Cette publication s'empare aussi des débats sur le réalisme socialiste, défendant dans ses pages son application au domaine poétique, auquel on reproche de s'être trop longtemps coupé des réalités sociales du peuple. La volonté de faire table-rase des modèles poétiques anciens – parmi lesquels seuls sont épargnés les poèmes de Nâzım Hikmet et d'Ahmed Arif – est érigée en manifeste. Cette revue se caractérise aussi par son ouverture à la littérature mondiale, offrant un véritable condensé de l'internationalisme de l'époque. La composition du comité de rédaction, qui compte essentiellement des étudiants polyglottes capables de traduire, est pour beaucoup dans cet effort de circulation. De façon significative, c'est au sein de cette revue militante que l'œuvre de Triolet est pour la première fois mise en lumière sans celle d'Aragon en miroir. En effet, l'article « L'Écrivain du peuple », qui retrace l'histoire de la littérature de la Résistance, est traduit en août 1970 dans le sixième numéro de la revue par Asım Bezirci, sous le titre d'« *Halk Yazarı* » (Triolet, 1970: 7). Bezirci<sup>14</sup> est un traducteur prolifique dont les choix de traduction reflètent les convictions marxistes : il traduit notamment René Maublanc, Jean Jaurès et Bertolt Brecht, sans oublier Aragon et Triolet, de façon plus ponctuelle.

Il est significatif de noter que Triolet est décédée depuis le mois de juin 1970, mais que les hommages à son œuvre doivent attendre quelques mois avant de paraître dans la presse littéraire, symbole de la disjonction temporelle qui sépare souvent les champs littéraires français et turcs. Ainsi, en septembre 1970, Nedim Gürsel, jeune écrivain aux sensibilités communistes, publie un hommage à la romancière défunte dans *Halkın Dostları*, titré sobrement « *Elsa öldü* » [« Elsa est morte »] (Gürsel, 1970: 5). Cet article insiste à la fois sur la stature de militante commu-

<sup>13</sup> « *Aylık Devrimci Sanat ve Kültür Dergisi* »

<sup>14</sup> Asım Bezirci (1928-1993) est un écrivain et traducteur francophone, militant marxiste, inquiet pour ses idées politiques durant les années 1970 et qui sera, au tournant des années 1980, à la tête du Syndicat des écrivains turcs. Il perd tragiquement la vie lors du massacre de Sivas en 1993, un incendie criminel orchestré par des militants islamo-nationalistes, visant artistes et intellectuels alévis rassemblés à l'occasion d'une manifestation culturelle.

niste de Triolet, rappelant sa dénonciation de la Guerre d'Espagne, ainsi que sa participation à la Résistance, mais aussi sur son œuvre de traductrice du russe, qui a donné à lire Tchekhov et Maïakovski en français. En revanche, son œuvre littéraire



**ILLUSTRATION 5** – « *Les yeux d'Elsa se sont fermés* », *Yeni Edebiyat* [Nouvelle littérature], n° 10, août 1970.

est occultée : on ne trouve dans cette oraison funèbre qu'un bref rappel du fait qu'elle a écrit des romans porteurs d'un message socialiste. De même, son statut de première autrice à recevoir le Prix Goncourt en 1944 est obliéré. Par contre, cet article d'hommage à Triolet est loin de négliger Aragon : Gürsel mentionne la solitude du poète veuf, orphelin de celle qui est avant tout présentée comme une muse, et non comme une créatrice à part entière. Selon Nedim Gürsel, à cette époque la « perception du couple communiste<sup>15</sup> » triomphe en Turquie et l'œuvre romanesque de Triolet demeure inconnue. La couverture du numéro 10 de la re-

<sup>15</sup> Source orale, entretien réalisé à Istanbul en août 2023.

vue *Yeni Edebiyat* [Nouvelle littérature], consacré à la mort d'Elsa Triolet en août 1970 témoigne de cette représentation unitaire, puisque la photographie mise en exergue représente le couple Triolet-Aragon dans son dernier âge. L'article d'hommage à Elsa, titré « Aragon est demeuré seul<sup>16</sup> » est d'ailleurs exemplaire de ce mécanisme ; si quelques informations biographiques de Triolet sont retranscrites, l'on indique aussi avec lucidité la méconnaissance de son œuvre romanesque :

*Ünlü Fransız sanatçısı Aragon'un, romancı şair eşi Elsa Triolet haziran ayı başlarında öldü. Türk okuyucusu Elsa'yı kitaplarından çok Aragon'un ünlü "Elsa'nın Gözleri" adlı şiirinden tanurlar. Şiiri dilimize Orhan Veli Kanık çevirmişti.*

Elsa Triolet, l'épouse romancière et poète du célèbre artiste français Aragon, est décédée au début du mois de juin. Les lecteurs turcs connaissent Elsa grâce au célèbre poème d'Aragon "Les yeux d'Elsa" plutôt qu'à ses livres. Ce poème a été traduit dans notre langue par Orhan Veli Kanık. (*Yeni Edebiyat*, 1970: 30)

Ainsi, la réception d'Elsa Triolet en Turquie est, jusqu'à sa mort, placée sous le signe de son essentialisation en muse inspiratrice du poète. L'autrice est réduite au blason de ses yeux, figeant cette mythologie créée par le célèbre poème d'Aragon. Selon Nancy Huston, qui analyse la trajectoire de couples d'artistes dans son *Journal de la création*, le « génie » demeure irréversiblement un privilège considéré comme masculin, tandis que toutes les Muses sont des femmes (Huston, 2001: 34). La trajectoire d'Elsa Triolet, créatrice dont l'œuvre fut invisibilisée de l'histoire littéraire et artistique à une échelle transnationale est emblématique de ce mécanisme, et symptomatique d'un canon littéraire qui se constitue en excluant ou en minorant les femmes artistes (Pollock, 2007: 48). La constitution androcentrique du canon littéraire est donc bien un phénomène international, et ce, même dans les réseaux littéraires les plus progressistes et contestataires, comme le rappelle la réception turque de Triolet et Aragon.

Cependant, il convient de nuancer ce propos en soulignant que c'est l'année de sa mort que l'écrivaine a vu ses livres traduits en turc. En effet, *Beyaz at* [*Le*

<sup>16</sup> « Aragon yalnız kaldı ».

*Cheval blanc*], est traduit par Attilâ Toktatlı<sup>17</sup>, qui remporte à l'occasion le prix de la traduction de l'Association de la langue turque en 1971. Tokatlı était aussi un traducteur francophone militant, souvent présenté comme l'un des introducteurs de la littérature soviétique en Turquie, pour ses traductions de Lénine, Ehrenbourg, Ostrovski et Gorki. On ne saurait s'étonner qu'il ait aussi traduit Aragon, notamment *Anicet* en 1974, puis *Les Beaux quartiers* en 1986, ou qu'il se soit attelé à introduire les romanciers réalistes socialistes comme le communiste français Roger Vailland. Il semble donc que la renommée d'Elsa Triolet en Turquie commence après sa mort : traductions et articles d'hommages dans les revues lui offrent *in extremis* une gloire posthume qui l'essentialise néanmoins en « femme de » Louis Aragon<sup>18</sup>.

## 5. Une réception renouvelée, par-delà l'Internationale des lettres communistes

Néanmoins, le vent de liberté éditorial des années 1960 subit un brutal coup d'arrêt avec le coup d'État militaire de mars 1971. Jusqu'en 1973, le monde des lettres est cadennassé par la loi militaire et les maisons d'édition et revues communistes sont les premières touchées par la répression. Le vide bibliographique dans les traductions en turc d'Aragon et Triolet découle de ces circonstances historiques. Il faut attendre 1973 pour que *Anicet ya da Panorama* [*Anicet ou le panorama*] soit publié dans une traduction de Raşit Arik par la maison d'édition militante Habora, qui était aussi active dans la traduction de la bibliothèque philosophique marxiste et de textes tiers-mondistes relatant les révolutions bolchéviques, chinoises ou cubaines. Un doublon traductif apparaît l'année suivante, lorsque la traduction d'*Anicet* de Toktatlı paraît aux éditions *Cem*, ensuite rééditée

<sup>17</sup> Attilâ Toktatlı (1934-1988) est un traducteur formé au cinéma à Paris entre 1956 et 1960. Il est proche de Selahattin Hilav et de la génération *a*, traduisant de nombreux textes de philosophie marxiste et participant à leurs côtés à des projets d'encyclopédie.

<sup>18</sup> La page Wikipédia d'Elsa Triolet en turc est emblématique de la réduction de cette autrice à son statut familial et marital, puisque Triolet est présentée comme l'épouse d'Aragon et la sœur de Lili Brik : « *Elsa Yur'evna Triolet (12 Eylül 1896-16 Haziran 1970) Moskova doğumlu Fransız yazar, çevirmen, Louis Aragon'un eşi, Liliya Brik'in kardeşi.* » soit « Elsa Yur'evna Triolet (12 septembre 1896-16 juin 1970), écrivaine française née à Moscou, traductrice, épouse de Louis Aragon, sœur de Lili Brik. » URL : [https://tr.wikipedia.org/wiki/Elsa\\_Triolet](https://tr.wikipedia.org/wiki/Elsa_Triolet).

par Yazko en 1982 à l'occasion du décès du romancier. Il convient de noter que ce roman de jeunesse, paru en 1921 dans la NRF, est le premier livre d'Aragon traduit en turc qui ne fasse pas partie de sa période réaliste socialiste, qui débute en 1935 avec la parution de *Pour un réalisme socialiste*, alors que cette étiquette littéraire venait d'être imposée par Jdanov au Premier congrès des écrivains soviétiques à Moscou (Olivera, 2003: 235). En effet, comme la réception d'Aragon en Turquie passait par des canaux militants, ses écrits de jeunesse et sa poésie n'ont pas été traduits en priorité par rapport aux romans du cycle du *Monde réel* dans les années 1960. Il faut donc attendre la seconde moitié des années 1970, et notamment la traduction de *Elsa'ya Şiirler* [Poèmes à Elsa] en 1975 par Sait Maden (qui avait participé aux côtés de Selahattin Hilav à l'édition d'une anthologie du surréalisme) pour voir apparaître un infléchissement, qui ne cesse de se confirmer au cours des années 1980. En effet, à compter de cette date, la poésie d'Aragon fait l'objet d'une véritable attention des maisons d'éditions turques : on peut citer à cet égard la parution de l'anthologie *Red Türküleri* [Chants rouges] en 1984 aux éditions *De*, où le nom d'Aragon figure aux côtés des voix poétiques emblématiques de la poésie de la Résistance, comme Eluard, Vercors, Desnos, Manouchian ou Char. L'œuvre poétique d'après-guerre n'est pas négligée, puisqu'en 1986, c'est au tour du *Fou d'Elsa* d'être traduit en turc par Erdoğan Alkan.

Quant à Elsa Triolet, seul *Gün Doğarken Bülbül Susar* [*Le rossignol se tait à l'aube*] paraît en 1982 aux éditions Adam, dans la traduction du journaliste de gauche Okay Gönensin. Ce dernier texte, paru en 1969 juste avant son décès, mêle dans une scénographie théâtrale de multiples reflets autobiographiques de la vie de la romancière : l'évocation d'une jeunesse envolée, un soir d'été, par un groupe d'amis désormais devenus des étrangers constitue l'œuvre de sa maturité, qui est aussi la plus lue et la plus centrale dans sa réception turque. Néanmoins, force est de constater qu'une grande partie de l'œuvre de Triolet reste inaccessible au lectorat turc, que l'on songe à ses recueils de nouvelles comme *Mille regrets* et *Le Premier accroc coûte deux cents francs*, ou à son cycle romanesque d'après-guerre intitulé *L'âge de nylon*. Cette traduction parcellaire et déséquilibrée de Triolet fait qu'aujourd'hui encore, la romancière demeure une illustre inconnue dans le champ littéraire turc.

Mais qu'en est-il de la réception en Turquie d'Aragon et Triolet après l'effondrement de l'Union soviétique en 1991 ? Suite à une première réception surpolitisée, en grande partie déterminée par la conjoncture de la guerre froide, il semble que

l'amenuisement de l'affrontement idéologique et culturel des modèles capitalistes et communistes a renouvelé la connaissance et la traduction de ces deux monuments de la littérature française en Turquie. La prestigieuse maison d'édition *Telos*, fondée l'année de l'effondrement de l'URSS et spécialisée dans les littératures étrangères, fut une actrice importante de la redécouverte de Triolet, en rééditant en 1992 *Beyaz at* [*Le Cheval blanc*], suivi par une traduction des *Manigances* sous le titre de *Kaderin Oyunlari* [Les jeux du destin] en 1997. Les œuvres non-fictionnelles de Triolet trouvent aussi leur place dans la bibliothèque turque à compter de cette date : en 1991, ce sont ses essais qui paraissent rassemblés sous le titre *Değınmeler* [Les Mentions], puis en 2002 *Mahrem Yazular* [*Écrits intimes*]. Pour la première fois, le paratexte de l'édition turque prend en compte l'injuste sort que la postérité littéraire réserva à Triolet : « Éclipsée par Louis Aragon et Vladimir Maïakovski dans les pages poussiéreuses de l'histoire littéraire, la maîtrise de la prose d'Elsa Triolet a longtemps été méconnue<sup>19</sup>. » Le fait même que les *Écrits intimes* soient traduits en turc en 2002, soit quatre ans après leur première parution en français en 1998, permet de constater l'intérêt nouveau du lectorat turc pour Triolet, ainsi que sa revalorisation, en miroir de sa réévaluation dans le champ littéraire français. À l'aube des années 2000, Elsa Triolet gagne ainsi en Turquie une reconnaissance de son œuvre fictionnelle et non-fictionnelle, peu à peu dégagée de l'aura aragonienne.

Quant à Aragon, c'est essentiellement sa poésie amoureuse qui est publiée en anthologie à un rythme soutenu après 1991 en Turquie : *Seçme Şiirler* [Poésies choisies] ouvre le bal en 1993, puis, en 2002 *Elsa Seni seviyorum – Seçilmiş Şiirler* [Elsa je t'aime – Poésies choisies], *Aşk Şiirleri* [Poésies d'amour] en 2006. Il faut aussi ajouter à cette liste le livre érotique *Irene, Saklı Günceler* [Irène, journaux cachés] qui est traduit depuis 2007, complexifiant résolument l'image du romancier engagé érigée dans les années 1960. De même, la traduction de ses essais et critiques esthétiques sous le titre de *Kolajlar* [Collages] en 2015 et la parution récente de *Paris Köylüsü* [*Le Paysan de Paris*] ont récemment donné droit de cité au Aragon de la période surréaliste dans le domaine turc. De plus, le travail de critique au long cours de Nedim Gürsel, écrivain mais aussi chercheur en littérature

<sup>19</sup> « Edebiyat tarihinin tozlu sayfaları arasında Louis Aragon ile Vladimir Mayakovski'nin gölgesinde kalan Elsa Triolet'nin düz yazıdaki ustalığı uzun süre görmezden gelinmiştir. », quatrième de couverture de Triolet, E. (2002) *Mahrem yazular*. Traduit par İ. Yerguz, Istanbul: Sel yayıncılık.

comparée, a permis au lectorat turc faire la connaissance d'Aragon poète. Gürsel avait en effet consacré son doctorat, intitulé « Modernité et tradition dans les poésies contemporaines turques et françaises », à une analyse comparée des poésies de Nâzım Hikmet et de Louis Aragon. Cette thèse, soutenue en Sorbonne en 1979, avait été dirigée par René Etiemble, nom éminent des études comparatistes en France qui s'était insurgé contre l'eurocentrisme de la discipline. Aragon, dont Nedim Gürsel fait son « icône » (Muhidine, 2019: 290) est aussi au cœur de deux essais de l'écrivain turc établi en France : *Aragon, Başkaldırılan Gerçeğe* [Aragon, de la révolte à la réalité] puis *Aragon, İsyan ve Şiir* [Aragon, rébellion et poésie], qui portent essentiellement sur la poétique surréaliste d'Aragon.

## **6. Conclusion : de la surpolitisation à la redécouverte d'Aragon et Triolet**

Ainsi, la traduction et de la réception d'Aragon et de Triolet en Turquie se doivent d'être lues au travers de l'histoire de l'internationalisme littéraire communiste et de la guerre froide culturelle. Que l'on songe au profil des traducteurs, qui, au fil des différentes générations, avaient en commun leur engagement politique, ou aux maisons d'édition caractérisées par leur militantisme, les acteurs de la réception turque ont façonné une représentation durable du « couple communiste mythique ». Cette surpolitisation des œuvres d'Aragon et de Triolet au cours des années 1960 contraste avec la réception empêchée des débuts de la guerre froide, qui crée une forme de disjonction des régimes temporels et un rapport anachronique du champ littéraire turc à l'œuvre de ces deux romanciers. Triolet est la perdante de cette dialectique historiographique, puisqu'elle ne bénéficie que d'une reconnaissance posthume et biaisée, figée dans l'image essentialisante et réductrice de la muse. Il faut ainsi attendre la seconde moitié des années 1970 pour voir advenir une réception renouvelée, qui fasse connaître Aragon comme poète surréaliste et qui donne ses titres de gloire à l'œuvre fictionnelle et non-fictionnelle de Triolet. La réception turque des œuvres de ces deux romanciers ne s'est néanmoins pas tarie avec la disparition de l'Internationale des lettres communistes, puisqu'au contraire, depuis le tournant des années 2000, leurs traductions se font plus représentatives de la diversité et de la complexité de leurs trajectoires littéraires entremêlées, tout en restituant l'unicité de leurs œuvres respectives.

**RÉFÉRENCES****SOURCES PRIMAIRES**

- ANDAY, M. C. (1965) *Sovyet Rusya, Azerbaycan, Özbekistan, Bulgaristan, Macaristan*. Istanbul: Gerçek Yayınevi.
- ARAGON, L. (1921) *Anicet ou le panorama*. Paris: NRF.
- ARAGON, L. (1935) *Pour un réalisme socialiste*. Paris: Denoël et Steele.
- ARAGON, L. (1945) *Les yeux d'Elsa*. Paris: Seghers.
- ARAGON, L. (1949) *Les Communistes*. Paris: La Bibliothèque française.
- ARAGON, L. (1968) *Gerçek dünya*. Traduit par S. Hilâv. Istanbul: Kök Yayınlar.
- ARAGON, L. (1969) *Çalardı Basel'in Çanları*. Traduit par A. İlhan. Istanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- ARAGON, L. (1972a) *Les Beaux quartiers*. Paris: Gallimard (Collection Folio).
- ARAGON, L. (1972b) *Les Cloches de Bâle*. Paris: Gallimard (Collection Folio).
- ARAGON, L. (1973) *Anicet ya da Panorama*. Traduit par R. Arik. Istanbul: Haberra kitap yayınevi.
- ARAGON, L. (1974) *Anicet*. Traduit par A. Tokatlı. Istanbul: Cem Yayınevi.
- ARAGON, L. (1980) *Le crève-cœur ; Le nouveau crève-cœur*. Paris: Gallimard.
- ARAGON (1982) *Anicet*. Traduit par A. Tokatlı. Istanbul: Yazko.
- ARAGON (1988) *Elsa'ya şiirler*. 5<sup>e</sup> éd. Traduit par S. Maden. Istanbul: Adam yayınları.
- ARAGON, L. (1986) *Kibar semtler*. Traduit par A. Tokatlı. Istanbul: Can Yayınları (Büyük dünya klasikleri).
- ARAGON, L. (1993) *Seçme şiirler*. Traduit par E. Alkan. Istanbul: Yön Yayıncılık (Dünya şairleri seçmeler dizisi).
- ARAGON (2002a) *Le fou d'Elsa*. Paris: Gallimard (Collection Poésie).
- ARAGON, L. (2002b) *Elsa Seni seviyorum. Seçilmiş Şiirler*. Traduit par C. Süreya, C. Yücel, O.V. Kanık. Antalya: Akdeniz Kitabevi.
- ARAGON, L. (2006) *İrene, Saklı günceler*. Traduit par B. Uzma. Istanbul: Chi-viyazıları.
- ARAGON, L. (2007) *Elsa*. Traduit par B. Gülmez. Istanbul: Kırmızı Yayınları.
- ARAGON, L. (2010) *Aşk Şiirleri*. Traduit par F. Özdemir. Istanbul: Kırmızı Yayınları.
- ARAGON, L. (2015) *Kolajlar*. Traduit par A. Tümertekin. Istanbul: Janus Yayıncılık.
- ARAGON, L. (2018) *Paris Köylüsü*. Traduit par A. Erkay. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- DERVİŞ, S. (1957) *Le Prisonnier d'Ankara*. Traduit par S. Derviş et H. Derviş. Paris: Les Éditeurs français réunis.
- GÖNENSIN, O. (1984) *Red türküleri*. Istanbul: De yayınevi.
- HIKMET, N. (1951) *Poèmes*. Traduit par H. Gureh. Paris: Éditeurs français réunis.
- HIKMET, N. (1957) *C'est un dur métier que l'exil*. Traduit par C. Dobzynski. Paris: Éditeurs français réunis.
- HIKMET, N. (1964) *Anthologie poétique*. Traduit par S. Eyüboğlu. Paris: Éditeurs français réunis.
- HIKMET, N. (1964) *Les Romantiques*. Traduit par M. Andaç. Paris: Éditeurs français réunis.
- HIKMET, N. (1975) *Kemal Tahir'e mapusaneden mektuplar*. Istanbul: Bilgi Yayınevi.
- HIKMET, N. (2002) *De l'espoir à vous faire pleurer de rage*. Traduit par M. Andaç. Paris: Parangon.
- HIKMET, N. (2002) *Paysages humains*. Traduit par M. Andaç. Paris: Parangon.
- HIKMET, N. (2019) *Lettres à Taranta-Babu*. Traduit par T. Muhidine. Paris: Emmanuelle Collas.
- HILAV, S., ERTEM, E., MADEN, S. (1962) *Gerçeküstüçülük*. Istanbul: De Yayınevi.
- İLHAN, A. (1981) *Zenciler birbirine benzemez*. Istanbul: Karacan Yayınları.
- İLHAN, A. (1982) *Hangi batı?* 3<sup>e</sup> éd. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İLHAN, A. (1995) *Kurtlar sofrası*. 4<sup>e</sup> éd. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İLHAN, A. (2005) *Yağmur kaçığı*. 13<sup>e</sup> éd. Istanbul: Türkiye İş Bankası kültür yayınları.
- MALRAUX, A. (1967) *Kanton'da isyan*. Traduit par A. İlhan. Istanbul: Varlık Yayınevi.
- MALRAUX, A. (1974) *Umut*. Traduit par A. İlhan. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- MAUROIS, A., ARAGON, L. (1968) *Amerika ve Rusya: 1917-1960 paralel tarih ve görüşmeler*. Istanbul: Cem.
- NACI, F. (1965) *Az gelişmiş ülkeler ve sosyalizm*. Istanbul: Gerçek Yayınevi.
- TRIOLET E. (1967) *Le Rendez-vous des étrangers*. Paris: Robert Laffont (Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon).
- TRIOLET, E. (1970a) *Beyaz At*. Traduit par A. Tokatlı. Ankara: Bilgi yayınevi.
- TRIOLET, E. (1970b) *Le rossignol se tait à l'aube*. Paris: Gallimard (Collection Folio).
- TRIOLET, E. (1973) *Le premier accroc coûte deux cents francs*. Paris: Gallimard (Collection Folio).
- TRIOLET, E. (1984) *Gün Doğarken Bülbül Susar*. Traduit par H. Varoğlu. Istan-

- bul: Adam.
- TRIOLET, E. (1991) *Değinnmeler*. Traduit par S. Tamgüç, M. Cengiz. Istanbul: Sarmal Yayınevi.
- TRIOLET, E. (1992) *Beyaz at*. Traduit par A. Tokatlı. Istanbul: Telos Yayıncılık.
- TRIOLET, E. (1997) *Kaderin oyunları: bir bencilin günlüğü*. Traduit par İ. Samyel. Istanbul: Telos Yayıncılık.
- TRIOLET, E. (1998) *Écrits intimes: 1912-1939*. M.-T. Eychart (éd.). Traduit par L. Denis. Paris: Stock.
- TRIOLET, E. (2002) *Mahrem yazılar*. Traduit par İ. Yerguz, Istanbul: Sel yayıncılık.
- TRIOLET, E. (2006) *Beyaz at*. Traduit par A. Tokatlı. Istanbul: Aya Kitap.
- TRIOLET, E. (2015) *Mille regrets*. Paris: Denoël (Empreinte).

#### SOURCES SECONDAIRES

- BOUJU, M.-C. (2020) Aragon éditeur. In: E. Caulet, C. Grenouillet, P. Principalli, dir. *Recherches croisées Aragon – Elsa Triolet, n°15 : Aragon, trente ans après*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, pp. 103-114.
- CAULET, E., GRENOUILLET, C., RICHARD-PRINCIPALLI, P., dir. (2018) *Le rayonnement international d'Aragon, un premier état des lieux*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg.
- CASANOVA, P. (2008) *La République mondiale des Lettres*. Paris: Points (Essais).
- CASANOVA, P. (2015) *La Langue mondiale. Traduction et domination*. Paris: Seuil.
- DINO, G. (1973) *La genèse du roman turc au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Publications Orientalistes de France.
- DUCLOS, É. (2014) *Réception de la littérature européenne dans les romans d'Orhan Pamuk : stratégies littéraires et négociations poétiques d'un auteur excentré*. Nanterre.
- GÖKSU, S., EDWARD T. (1999) *Romantic Communist: The Life and Work of Nazım Hikmet*. London: Hurst.
- GÜRÇAĞLAR, Ş.T. (2008) *The Politics and Poetics of Translation in Turkey, 1923-1960*. Amsterdam: Rodopi.
- GÜRSEL, N. (1997) *Le mouvement perpétuel d'Aragon : De la révolte dadaïste au 'Monde réel'*. Paris: L'Harmattan.
- GÜRSEL, N. (2000) *Aragon, Başkaldırıdan Gerçeğe*. Istanbul: Can Yayınları (Türk

- Yazarları).
- GÜRSEL, N. (2002) *Doğumunun yüzüncü yılında dünya şairi Nâzım Hikmet*. İstanbul: Can Yayınları.
- GÜRSEL, N. (2011) *Aragon, İsyân ve Siir*. Traduit par N. Saatçiođlu. İstanbul: Dođan Kitap.
- HUSTON, N. (2001) *Journal de la création*. Arles: Actes Sud.
- MACANULTY, A. (dir.) (2000) *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères : actes du Colloque de Glasgow, avril 1992*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises.
- METE-YUVA, G. (2006) *La littérature turque et ses sources françaises*. Paris: L' Harmattan.
- MUHIDINE, T. (2019) *Istanbul rive gauche*. Paris: CNRS.
- OLIVERA, P. (2003) Aragon, "réaliste socialiste", *Sociétés & Représentations*, 15(1), pp. 229-246.
- ÖRNEK, C., ÜNGÖR, Ç., dir. (2013) *Turkey in the Cold War: Ideology and Culture*. New York: Springer.
- ÖZCAN, E. (2017) La littérature comparée en Turquie : histoire et figures du comparatisme. *Revue de littérature comparée*, 362(2), pp. 189-216.
- POLLOCK, G. (2007) Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers du Genre*. Trad. S. Sofio, P.E. Yavuz, 43(2), pp. 45-69.
- SAUNDERS STONOR, F. (1999) *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press.
- YALÇIN, P. et BÜYÜKSARAC, Z. (2019) Louis Aragon'un "İl n'y a pas d'amour heureux" ("Mutlu Aşk Yoktur") Şiiri'nin Türkçe Çevirilerinin Genel Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi, *Journal of Turkish Studies*, 12(5), pp. 509-528.

#### ARTICLES DE REVUES LITTÉRAIRES

- ARAGON, L. (1946) 1940'da kafiye ; Elsa'nin Gözleri, *Tercüme*, 34-36, 1946, pp. 400-404.
- ARAGON, L. (1949) Ils ont tué le Gorki turc, *Les Lettres françaises*, 246, 10 février, p. 1.
- ARAGON, L. (1966) Kırk yılın öyküleri, *Yeni Dergi*, octobre, 25, pp. 283-288.

- ARAGON, L. (1969) Sürgün gecesi, *Soyut*, février, 10, p. 3.
- ARAGON, L. (1970) Mutlu Aşk Yoktur, *Yeni Dergi*, novembre, 74, pp. 310-311.
- ARAGON, L. (1972) Mutlu Aşk Yoktur, *Soyut*, juin, 47, pp. 37-38.
- ARAGON, L. (1982) Elsa ; Pablo Neruda'ya ; Yazko çeviri, mars-avril, 5, pp. 41-47.
- GAMARRA, P. (1957) Les livres nouveaux, *Europe*, 137, pp. 130-135.
- GÜRSEL, N. (1970) Elsa öldü, *Halkın Dostları*, septembre, 7, p. 5.
- HİKMET, N. (1936) Taranta-Babu, *Commune*, 31, mars 1936, pp. 869-879.
- TRIOLET, E. (1966) Gizliliğe önsöz, *Yeni Dergi*, octobre, 25, pp. 273-282.
- TRIOLET, E. (1970) Halk Yazarı, *Halkın Dostları*, août, 6, p. 7.
- (1970) Elsa'nin gözleri kapandı ; Aragon yalnız kaldı, *Yeni Edebiyat*, août, 10, p. 30.
- (1970) Aragon'un yeni kitabı tartışılıyor, *Yeni Edebiyat*, janvier, 3, p. 31.

### Résumé

La sympathie du couple Triolet-Aragon vis-à-vis des lettres turques s'est exprimé tout au long de leur trajectoire littéraire, que ce soit au travers des publications du jeune poète communiste Nâzım Hikmet dans la revue *Commune* dès 1936, ou bien dans leur participation au Comité de libération parisien de ce dernier, mais aussi de par leur amitié avec le peintre turc Abidin Dino, et son épouse Güzin Dino, qui fut une importante traductrice littéraire du turc vers le français. Mais qu'en est-il de la réception des oeuvres d'Aragon et Triolet en Turquie ? Leur internationalisme littéraire et politique eut très tôt une importante résonnance en Turquie, notamment au sein des cénacles communistes. Ainsi, *Les Cloches de Bâle* eurent pour traducteur le poète francophone Attilâ İlhan, communiste et fervent admirateur de Nâzım Hikmet. De même, *Le Cheval blanc* d'Elsa Triolet fut traduit le poète par Attilâ Tokatlı, francophone et russophone, qui se fit aussi l'introducteur de la poésie soviétique en Turquie. Dans le contexte de la guerre froide, où les écrits communistes étaient bannis dans une République turque qui s'était alignée avec le bloc de l'Ouest, cette oeuvre de traduction d'écrivain.es communistes français constituait un geste politique fort. Contemporaines du coup d'Etat militaire de 1971, ces traductions en turc d'Aragon et Triolet se doivent aussi d'être étudiées à travers leur réception dans les milieux de la gauche intellectuelle turque, mais aussi dans au sein du lectorat étudiant. Ainsi, la réception d'Aragon et Triolet en Turquie porta le renouvellement des transferts culturels franco-turcs, à une époque où le dialogue entre les intelligentsias communistes de Paris à Istanbul s'inscrivait dans un internationalisme militant. Nous nous proposons de remettre en contexte les solidarités littéraires franco-turques de l'époque de la guerre froide à travers le cas d'étude des politiques de traduction au sein de ces réseaux communistes.

**MOTS CLÉS :** internationalisme, communisme, guerre froide culturelle, transferts culturels franco-turcs

### Summary

The Triolet-Aragon couple's affinity for Turkish literature was evident throughout their literary careers, manifested through their publication of the works of the young communist poet Nâzım Hikmet in the journal *Commune* from 1936, their involvement in his Parisian Liberation Committee, and their friendship with the Turkish painter Abidin Dino and his wife, Güzin Dino, a significant literary translator from Turkish into French. However, what was the reception of the works of Aragon and Triolet in Turkey? Their literary and political internationalism resonated early in Turkey, particularly within communist circles. Thus, *Les Cloches de Bâle* was translated by the French-speaking poet Attilâ İlhan, a communist and ardent admirer of Nâzım Hikmet. Similarly, Elsa Triolet's *Le Cheval blanc* was translated by the poet Attila Tokatlı, who was fluent in both French and Russian, and also introduced Soviet poetry to Turkey. In the context of the Cold War, when communist writings were banned in the Western-aligned Republic of Turkey, these translations by French communist writers constituted a powerful political gesture. Contemporaneous with the 1971 military coup, these Turkish translations by Aragon and Triolet must also be examined through their reception within the circles of the Turkish intellectual left, as well as among the student readership. Thus, the reception of Aragon and Triolet in Turkey brought about the renewal of Franco-Turkish cultural transfers, at a time when the dialogue between communist intelligentsias from Paris and Istanbul was part of a broader militant internationalism. We aim to contextualize Franco-Turkish literary solidarity during the Cold War era through a case study of translation policies within these communist networks.

**KEYWORDS:** internationalism, communism, Cultural Cold War, Franco-Turkish cultural transfers

Danh-Thành DO-HURINVILLE

ELLIADD UR 4661  
Université Marie et Louis Pasteur (France)

Huy-Linh DAO

INALCO & CRLAO – CNRS UMR 8563 (France)

*Article de recherche original*

## **Structure narrative temporelle du *Petit Prince* Bref regard sur la traduction vietnamienne**

### **1. Introduction**

Aussi loin qu'on puisse remonter dans l'histoire des langues à travers des sources écrites, on rencontre des traces de traduction. En effet, la traduction, activité humaine universelle, indispensable aux échanges littéraires, incontournable à toutes les époques et dans toutes les régions du monde par les contacts entre communautés utilisant des langues différentes, est la contrepartie du plurilinguisme (*cf.* Calvet, 2011). Si la traduction, considérée comme la « cinquième compétence » (*cf.* Szende, 2016), est une pratique courante, elle a aussi donné naissance à diverses théories, car depuis l'Antiquité on n'a cessé de réfléchir à la manière de traduire, et ces réflexions se poursuivent aujourd'hui dans ce qu'on appelle en français la traductologie, et en anglais les *translation studies* (Ladmiral, 2014).

Rappelons que le verbe « traduire », du latin, *traducere*, signifiait « conduire au-delà, faire passer d'un point à un autre », d'où le sens pris ensuite de « faire passer d'une langue à une autre », et que traduire, c'est donc faire passer un texte d'une langue à une autre. En d'autres termes, selon Medhat-Lecocq, Negga, Szende (2016), traduire, qui est « un acte de compréhension, de choix et de médiation linguistique et culturelle entre modes d'écriture et traditions de production textuelle »<sup>1</sup>, permet de mettre en relation des langues et, entre locuteurs et locutrices, de se comprendre ;

<sup>1</sup> 4<sup>e</sup> page de couverture (Medhat-Lecocq, Negga, Szende, 2016).

traduire revient à (se) rendre accessible.

Rappelons également que les contacts littéraires entre deux cultures ne sauraient se passer de traductions, et que les échanges littéraires franco-vietnamiens, eu égard aux liens historiques entre ces deux pays, sont pléthoriques depuis plusieurs décennies.

Dans le cadre de cette contribution, nous proposons une étude de la structure narrative temporelle du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry en vue d'une brève comparaison avec des versions vietnamiennes. Notre travail est composé de quatre parties. Après une brève présentation du *Petit Prince* en (§2), nous examinerons le système verbal français au prisme de trois principales approches temporelles textuelles en (§3), identifierons la structure narrative ternaire de ce conte en (§4), et procéderons enfin à un regard comparatif avec le vietnamien en (§5).

## 2. Brève présentation du *Petit Prince* (1943)

À l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la publication du *Petit prince*, en guise d'hommage rendu à cette œuvre majeure de l'histoire littéraire française et mondiale, deux manifestations se sont déroulées à l'Université de Franche-Comté, la première sous la forme d'une journée d'étude<sup>2</sup>, ce qui a permis de préparer la seconde en tant que colloque international<sup>3</sup>.

*Le Petit Prince* participe d'un conte philosophique en ce qu'il traite d'une philosophie de vie, mais aussi d'une fable puisqu'il présente des personnages de fiction n'appartenant pas au monde réel, et des animaux qui parlent (*cf.* le renard et le serpent). Ce conte, pouvant être associé à ceux de La Fontaine ou d'Esopé, a recours à un langage simple, avec une profusion de dialogues. L'auteur cherche à donner une vraisemblance aux faits racontés à travers les indications temporelles et de lieu. Toutefois, surtout quand il évoque le voyage du petit prince sur les astéroïdes, même s'il indique leurs noms, le lecteur parvient à comprendre que ce sont des inventions de l'auteur.

<sup>2</sup> Journée d'étude (17 juin 2022), intitulée « *Le Petit Prince*. Regard sur ses traductions dans les langues ».

<sup>3</sup> Colloque international (18-20 octobre 2023) ayant pour thème « *Le Petit Prince* dans tous ses états. Regards interdisciplinaires ».

C'est l'histoire d'un jeune garçon, venu d'une planète lointaine, qui va à la rencontre de « grandes personnes » dont les comportements lui paraissent absurdes (cf. chapitre 1). Ces thèmes en lien avec l'identité et l'altérité, le mouvement et le voyage, la mémoire, la responsabilité, ne sont nouveaux, ni dans les récits antérieurs ou contemporains du *Petit Prince*, ni dans l'œuvre de Saint-Exupéry.

Ce conte poétique et philosophique fascine non seulement par les thèmes qui y sont développés mais constitue aussi un laboratoire d'observation et de comparaison interlinguistiques grâce à ses nombreuses traductions. Dans cet article, nous avons choisi de nous concentrer sur sa structure narrative temporelle. Mais avant de l'étudier, nous présenterons dans la section suivante trois principales approches temporelles textuelles, selon Benveniste (1966), Weinrich (1973), Revaz (1996), Revaz, Lugrin et Adam (1998), et Adam (2020).

### 3. Le système verbal français au prisme de trois principales approches temporelles textuelles

Le système verbal français est composé de deux modes impersonnels (infinitif et participe) et de trois modes personnels (indicatif, subjonctif et impératif). Ceux-ci distinguent les personnes au moyen de désinences spécifiques. Si l'indicatif et le subjonctif possèdent les six personnes du verbe (*je, tu, il, nous, vous, ils*), l'impératif, quant à lui, n'en présente que trois. En outre, ces trois modes ne situent pas de la même façon le procès (c'est-à-dire 'état' ou 'action') exprimé par le verbe dans le temps. Tandis que l'impératif est tourné vers le futur, et que le subjonctif est plus limité en formes temporelles, c'est l'indicatif qui offre la représentation du temps la plus complète et la plus élaborée. C'est en effet le seul mode qui permet, d'une part la localisation du procès dans les trois époques (passé, présent, futur), d'autre part l'actualisation du procès. C'est le « mode du jugement, de l'assertion (affirmative ou négative), c'est-à-dire le mode par lequel le locuteur s'engage en présentant comme certain ce qu'il dit. C'est le mode (exclusif) par lequel peut passer l'expression de la vérité » (Le Goffic, 1993, §52).

L'indicatif est doté de cinq formes verbales simples (présent, futur, imparfait, passé simple, conditionnel présent) auxquelles correspondent cinq formes composées (passé composé, futur antérieur, plus-que-parfait, passé antérieur, conditionnel passé). Rappelons que dans la plupart des grammaires traditionnelles, ces

dix formes verbales sont présentées, avec leurs conjugaisons, comme un système homogène. Or, il n'en est rien. Ces dix formes verbales sont en effet classées en fonction de leur usage à l'écrit ou à l'oral, selon le modèle binaire de Benveniste ou de Weinrich, ou le modèle quaternaire de Revaz, Lugrin et Adam.

### 3.1. L'approche temporelle binaire selon Benveniste (1966)

Dans le chapitre 19, intitulé *Les relations de temps dans le verbe français* (1966: 238-250), Benveniste est probablement le premier à proposer un modèle temporel binaire, pour rendre compte de la distribution des dix temps verbaux du mode indicatif en français :

Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes* distincts et complémentaires [...] Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'**histoire** et celui du **discours**. (p. 239)

*L'histoire,*

réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés [...] Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit. Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé. (*ibid.*)

*L'histoire*, ayant pour temps de base le passé simple (PS), dont la forme correspondante est le passé antérieur (PA), comporte également l'imparfait (IMP), temps complémentaire du PS. Le futur et le présent y sont exclus, à l'exception d'un présent intemporel tel que le présent de définition. Comme le récit rapporte un enchaînement de faits purs pris en charge par un narrateur omniscient et invisible, il arrive que le récit doive anticiper sur la suite des événements, et dans ce cas il ne s'agit pas d'un véritable futur mais d'un « pseudo-futur », qui exprime une sorte de fatalité et de nécessité (Maingueneau, 1994: 76), au moyen

de *aller/devoir* à l'imparfait + verbe à l'infinitif (*allait/devait faire quelque chose*), ce que Benveniste appelle le « prospectif ».

Le *discours*, quant à lui, appartenant aussi bien à l'oral qu'à l'écrit (p. 242), comprend les temps suivants : le présent (PRE) et le passé composé (PC), forme composée du présent. Le futur simple (FS), le futur antérieur (FA), et le futur périphrastique (FP) relèvent également du discours. Quant à l'imparfait (IMP) et au plus-que-parfait (PQP, forme composée de l'IMP), ils participent à la fois de l'*histoire* et du *discours*, comme indiqué dans le tableau récapitulatif ci-dessous :

Histoire	Discours
PS, PA, Prospectif	PRE, PC, FS, FA, FP
IMP et PQP	

En résumé, selon Benveniste, relèvent du discours les énoncés oraux ou écrits, référés à l'instance d'énonciation, comportant des déictiques (*je, tu, le présent...*), et de l'*histoire* des énoncés écrits, dépourvus de ces déictiques, et qui ne sont compatibles qu'avec la non-personne. Chacun de ces deux plans d'énonciation (*histoire* et *discours*) traduit une perspective différente sur l'énoncé : un énoncé recourant aux temps verbaux de l'*histoire* pose une série d'événements dissociés de l'énonciateur, qui n'y laisse aucune trace, alors qu'un énoncé faisant appel aux temps du *discours* est considéré comme lié à l'actualité de l'énonciateur, entretenant avec son présent un lien vivant.

Maingueneau (1994: 74) précise en outre que dans l'*histoire*, tout se passe comme si personne ne produisait l'énoncé, comme si les événements se racontaient eux-mêmes, que l'*histoire* et le *discours* ne s'opposent pas seulement par l'absence et la présence de déictiques, mais aussi par la modalisation, la manière dont le sujet prend en charge son énoncé. Le *je* utilisé dans le *discours* est le *je* qui prend en charge l'énoncé, et dans ce type d'énonciation, on constate une abondance de traces de cette prise en charge (modalités affectives, exclamation, etc.), tandis que l'*histoire* fait l'objet d'une assertion avec une modalisation « zéro » car son énonciateur s'efface, en ne laissant pas de trace dans son énoncé. En d'autres termes, si dans le *discours*, le sujet *je* assume ses propos, dans le récit, l'énonciateur reste indéterminé.

### 3.2. L'approche temporelle binaire selon Weinrich (1973)

Quant à Weinrich (1973), il dédie un ouvrage entier, de plus de trois cents pages, à une étude des relations temporelles dans les genres littéraires. Son approche, explicitement textuelle, est également binaire, comme Benveniste. Il distingue le « monde commenté », composé du PRE, du PC, et du futur, et le « monde raconté », doté de l'IMP, du PS, du PQP, du PA, et du conditionnel. À la différence de Benveniste, Weinrich associe l'IMP et le PQP au seul « monde raconté ».

Monde raconté	Monde commenté
IMP/PS ; PQP/PA ; Conditionnel	PC, PRE, futur

Il existe, sans conteste, une parenté entre ces deux modèles, car ce sont des théories dichotomiques : d'un côté, *Histoire* vs *Discours*, et de l'autre, *Monde raconté* vs *Monde commenté*. On retrouve les mêmes temps verbaux dans le *Discours* que dans le *Monde commenté*. Toutefois, tandis que Benveniste se focalise sur l'opposition énonciative entre le PS et le PC, temps fondamentaux respectifs des deux plans d'énonciation : *Histoire* et *Discours*, Weinrich souligne la distinction entre le PS et l'IMP, temps verbaux appartenant à la même catégorie de textes : *Monde raconté*.

Cependant, ces deux couples d'opposition ne se situent pas sur le même plan. Luscher (1998: 99) précise à ce sujet que si le PS et le PC (aoriste du discours), peuvent commuter l'un avec l'autre sur l'axe paradigmatique, comme dans « Nous étions à l'étude, quand le proviseur **entra** (**est entré**) » (Flaubert, *Madame Bovary*), en revanche, c'est sur l'axe syntagmatique que l'opposition du couple PS-IMP se place.

### 3.3. Le modèle temporel quaternaire selon Revaz, Lugrin et Adam (1998), et Adam (2020)

Si la contrainte distributionnelle des temps verbaux dégagée par les modèles binaires de Benveniste et de Weinrich n'est pas sans influence sur les travaux

actuels et sur les manuels d'apprentissage du français à ce sujet, il convient de souligner que les textes littéraires et surtout les textes journalistiques (Do-Hurinville, 2015) qui ne s'y conforment pas, sont nombreux. Ayant détecté les limites de ces systèmes dichotomiques, Revaz *et al.* (1998: 85-95) et Adam (2020: 273-294) proposent un modèle quaternaire comprenant les quatre sous-systèmes énonciatifs suivants :

Dans le sous-système <1> (« mode actualisé », réel ou fictif), mode direct de repérage, les paramètres de base sont ceux de l'ancrage déictique primaire : je-tu/vous + ici + actuellement, avec le PC1 (forme composée du PRE à emploi résultatif, voir § 3.4.3.1), le PRE énonciatif, le FUT, l'impératif, le passé récent (venir de + PRE + infinitif).

Dans le sous-système <2> (« diégétisation liée » ou « narration de discours »), mode narratif actualisé, on recourt principalement au PC2 à emploi narratif (et non à emploi résultatif du PC1, voir également § 3.4.3.1) et à l'IMP pour traduire des faits passés par rapport à l'ancrage énonciatif <1> ci-dessus. Ces deux temps verbaux sont les temps de base à partir desquels se marque la continuité diégétique. Pour la visée prospective, on utilise le conditionnel passé et le prospectif (aller/devoir à l'IMP + infinitif), et pour la visée rétrospective, on fait appel au PQP, et au passé récent (venir de à l'IMP + infinitif).

Dans le sous-système <3> (« énonciation de vérités générales »), on recourt au présent (PRE) pour exprimer des énoncés théoriques et des définitions scientifiques (*L'eau bout à 100 degrés*), législatives (*Les hommes naissent égaux en droits...*) ou géographiques...

Dans le sous-système <4> (« diégétisation autonome » ou « énonciation historique »), où l'ancrage des événements est non actualisé, on fait appel au PS et à l'IMP. Tout comme dans le sous-système <2>, pour la visée prospective, on utilise le conditionnel passé et le prospectif (aller/devoir à l'IMP + infinitif), et pour la visée rétrospective, on fait appel au PQP, et au passé récent (venir de à l'IMP + infinitif).

Revaz, Lugin et Adam (1998: 86) précisent que les sous-systèmes <1> et <4> représentent les deux pôles extrêmes identifiés par Benveniste et Weinrich, et que les sous-systèmes <2> et <3> peuvent être « considérés comme deux positions de transition oubliées ». Il est sans conteste que ce modèle quaternaire, plus complet que le modèle binaire, peut s'adapter à l'analyse des textes de genres littéraires différents.

### 3.4. Le PS et le PC, une rivalité presque millénaire

#### 3.4.1. Bref rappel historique

Selon Foulet (1920), le PS et le PC étaient déjà en concurrence, en ancien et en moyen français, pour l'expression du passé. En effet le PS, entre le XII<sup>e</sup> siècle et le XVI<sup>e</sup> siècle, a été éliminé de l'usage oral par le PC, dont la valeur primitive de parfait (ou PC1) s'était doublée, comme il était arrivé au parfait latin, d'une valeur de prétérit (ou valeur de passé perfectif, ou PC2). Quant à Buridant (2000: 365-367), il précise que le PS a en ancien français un « éventail d'emplois spécifiques », et qu'il possédait au départ un emploi à valeur de passé perfectif, un emploi à valeur d'antérieur, et un emploi descriptif traduit par un IMP ou par un PRE en français moderne. Cependant, le PS n'a gardé en français moderne que la valeur de passé perfectif, ses autres emplois ayant disparu au cours de l'histoire (*cf.* Vetter, 2010: 283-284).

#### 3.4.2. Caractéristiques morpho-sémantiques du PS et du PC

Par contre, le PS, issu du parfait latin (*feci* > *fei*), est une forme simple ou synthétique, à l'encontre du PC, qui est une forme composée ou analytique [avoir présent ou être présent + participe passé], dont l'emploi en français contemporain est le résultat d'un processus fréquent dans les langues du monde, conformément au chemin de grammaticalisation proposé par Bybee *et al.* (1994: 105, cité par Bres, 2020: 41) : 'be, have' => resultative => anterior/perfect => perfective/simple past.

Rappelons que selon Damourette et Pichon (1911-1940, § 1810), le PS est utilisé « quand on a à marquer le surgissement d'un fait nouveau dans une époque précise, mais sans mettre nullement ce fait en relation avec le présent », mais qu'on recourt au PC « quand on tient à marquer la trace au moins mémorielle que le fait passé a laissé dans l'époque présente ». Cette vue entre en parfaite résonance avec la position de Benveniste sur le PC, qui

établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en

participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent. (1966: 244)

### 3.4.3. Rappel des principaux emplois du PS et du PC

#### 3.4.3.1. Les principaux emplois du PS

Les deux principaux emplois du PS sont les suivants :

##### (i) l'emploi narratif

Il **monta** l'escalier, **ouvrit** la porte, **entra** dans l'appartement, **alluma** la lumière, **retira** délicatement son pardessus qu'il **accrocha** au portemanteau, **pénétra** dans la cuisine et **s'installa** dans son fauteuil d'osier... (exemple fabriqué).

##### (ii) l'emploi factuel

Sydney est la plus vieille ville d'Australie. Elle **fut fondée** pour être une colonie pénitentiaire britannique. En 1788 le capitaine Arthur Philip **débarqua** là, [...], accompagné de 730 bagnards [...] Ils **firent** ainsi 160 000 « convicts » à émigrer par force jusqu'en 1868. Cette population n'étant pas suffisante pour exploiter toutes les richesses de ce nouveau continent, on **fit** également **appel** à l'immigration libre. Grâce à différents subterfuges celle-ci **fut** très sélective : Anglais et Irlandais étaient autrefois les candidats privilégiés. **Vinrent ensuite** les Européens du sud puis ceux de l'est et finalement, ce sont aujourd'hui les Asiatiques qui constituent le plus gros du contingent annuel [...]. (Sydney, *Le Marché Immobilier*, 07/2000, cité par Do-Hurinville, 2022)

Les Égyptiens faisaient du vin 3000 ans avant J.-C. Ils **transmirent** leur savoir aux Grecs. Ces derniers **codifièrent** la bonne manière de tailler la vigne, qui, laissée à l'état naturel, est une liane capable de ramper sur des

dizaines de mètres.

Les Romains **perfectionnèrent** la fabrication du vin proprement dite. Leur souci majeur en Gaule était de produire beaucoup de façon à exporter vers l'Italie, la Grande-Bretagne ou le Rhin. [...] (*Le vin, Petit Guide*, n° 47, AEDI, 2002, cité par Do-Hurinville, 2022)

Dans l'emploi *narratif*, le PS est utilisé en série pour narrer une séquence d'événements successifs. Chaque forme verbale au PS désigne un procès qui suit chronologiquement le procès désigné par la forme verbale précédente. Dans (i), le premier procès (*monta*), précédant le deuxième (*ouvrit*), n'est achevé que lorsque celui-ci commence. Il en va de même pour chacun des autres faits suivants qui s'enchaînent ensuite.

À la différence de l'emploi narratif, le PS à emploi *factuel* dans (ii) sert à présenter ou à asserter ce qu'on appelle un « fait » révolu appartenant au passé. Selon Apothéloz (2021, § Passé simple), le PS à emploi factuel est un variant PS à emploi narratif ; il peut « figurer dans des énumérations plus ou moins longues de procès, mais en suspendant toute information concernant la chronologie de ces procès. Ces énumérations ne poursuivent pas une finalité narrative mais argumentative (ce qui justifie le terme de 'fait') ».

### 3.4.3.2. Les principaux emplois du PC

Les emplois du PC, selon Apothéloz (2020: 77), sont au nombre de quatre. C'est un temps verbal qui est potentiellement ouvert sur deux moments, correspondant à deux phases distinctes [...] : (a) la phase résultative, et (b) la phase processive (formée des phases initiale, médiane et finale). Cela signifie qu'il est susceptible de désigner sélectivement l'une ou l'autre de ces phases, selon le contexte où il se trouve.

#### (i) l'emploi résultatif

Ça y est, le professeur **est arrivé**.

#### (ii) l'emploi factuel simple

La semaine dernière, le professeur **est arrivé** à midi, et **est reparti** à 14h.

**(iii) l'emploi factuel d'expérience**

J'**ai déjà visité** la Baie d'Halong.

**(iv) l'emploi narratif**

Quand je **suis entré** chez Dexter, j'**ai compris** pourquoi la tenue de soirée : notre groupe était noyé dans une majorité de types « bien ». J'**ai reconnu** des gens tout de suite : le docteur, le pasteur, et d'autres du même genre. Un domestique noir **est venu** me prendre mon chapeau, et j'**en ai aperçu** deux autres encore. Et puis, Dexter m'**a attrapé** le bras et m'**a présenté** à ses parents. J'**ai compris** que c'était son anniversaire. (B. Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*)

L'emploi résultatif, qui met le plus en saillance la phase post-processive (état résultant) et l'emploi narratif, qui met le plus en saillance la phase processive, forment les deux extrêmes d'un continuum. Les deux emplois factuels, quant à eux, établissent un certain équilibre entre ces deux phases (*cf.* Apothéloz).

Le PC dans (i) est d'emploi résultatif en ce sens qu'il vise à désigner la phase qui suit l'arrivée. Cet exemple peut être paraphrasé par une phrase au présent « Le professeur est là », pour verbaliser cette répercussion au moment de l'énonciation  $T_0$ . Quant aux PC dans (ii) et (iii), ce sont des PC d'emploi factuel. Dans (ii), daté grâce au circonstant temporel (*la semaine dernière*), le PC ne souligne, ni un état résultant actuellement observable, ni l'inférence d'un tel état à  $T_0$ . Ce PC désigne un procès particulier, dont la résultativité est d'ordre épistémique en ce sens qu'au moment où le locuteur parle, à  $T_0$ , et à sa connaissance, il est avéré que la semaine dernière, le professeur est arrivé. Le PC dans (iii), quant à lui, est de type factuel d'expérience, dont l'emploi consiste à asserter l'existence du procès advenu une fois au moins dans le passé. Dans (iv), les PC, utilisés dans une séquence narrative passée, expriment la chronologie des procès, tel qu'on voit dans l'emploi narratif au PS. Ces PC, qui se sont octroyé une valeur de passé perfectif (prétérit), ou qui mettent le plus en saillance la phase processive, sont des « aoristes du discours » (Benveniste, 1966). Ils peuvent donc être commutables avec des PS comme « aoristes du récit ».

On peut dire que l'emploi résultatif (I.) du PC correspond au PC 1 du sous-

système <1> (« mode actualisé »), et que les trois autres emplois (II., III., IV.), à savoir l'emploi factuel et l'emploi narratif du PC répondent au PC2 du sous-système <2> (« diégétisation liée »).

### 3.4.3.3. Synthèse du PS et du PC

En raison de sa morphologie, le PC, forme composée et analytique, possède exclusivement l'emploi résultatif, alors que le PS, forme simple et synthétique, en est dépourvu. Le PS et le PC possèdent tous les deux certes un emploi factuel, mais cet emploi exprimé par ces deux temps verbaux n'est pas équivalent, compte tenu de leurs propriétés aspectuelles et énonciatives. En ce qui concerne leur emploi narratif, le PC ne peut être un outil narratif aussi performant que le PS pour les principales raisons suivantes, selon Bres (2020: 45) : (i) le passage par  $T_0$  du fait de l'ancrage énonciatif du PC ; (ii) la forte inscription en réalité des procès qu'il actualise. Bres souligne que le PS et le PC « posent que le temps interne est saisi globalement, mais de manière différente dans son déroulement ». Avec le PS, forme synthétique, la saisie se fait à partir de la borne initiale en direction de la borne finale, tandis qu'avec le PC, du fait du participe passé (forme analytique), la saisie se fait en sens inverse : à partir de la borne finale en direction de la borne initiale, ce qui ne va pas dans le sens de la progression des procès. Cela explique pourquoi le PS est un tiroir narratif par excellence, alors que le PC est un « temps narratif déficient », ce qui donne l'impression qu'avec le PC, « se perd la fluidité du récit, chaque procès apparaissant non pas comme ouvert sur le suivant mais comme clos sur lui-même » (Bres, 2020: 51).

L'examen de la structure temporelle du *Petit Prince*, avec l'emploi du PS et du PC, permettra d'étayer l'hypothèse selon laquelle ces deux formes verbales entretiennent des relations complémentaires et contrastives compte tenu de leurs caractéristiques sémantiques et morphologiques.

## 4. Le *Petit Prince*, une structure narrative en trois actes

Avant de procéder à un examen de la structure narrative du *Petit Prince*, observons d'abord l'extrait journalistique ci-dessous :

L'aérostier français L. D., âgé de 50 ans, a effectué, dimanche, un envol qui lui a coûté la vie. Alors qu'il tentait de maintenir au sol sa montgolfière gonflée d'air chaud, le ballon plus léger que l'air se mit en mouvement et enleva le pilote suspendu au panier d'osier. Après avoir essayé, vainement, de saisir une amarre de la nacelle avec ses pieds, il lâcha prise d'une hauteur de 20 mètres et s'écrasa sur l'aire de départ. Très grièvement blessé (fractures multiples, hémorragies internes), L. D., transporté d'urgence à l'Hôpital de Belfort, est décédé quelques heures après son admission. (*Envol Tragique, Le Matin, 02/09/1986, cité par Reichler-Béguelin, 1988*)

Cet article de presse, bâti sur une structure temporelle ternaire, est un récit en trois temps : l'introduction au PC, le développement ou le récit au PS et à l'IMP (imparfait), et la conclusion au PC. L'introduction pose le cadre temporel et thématique, dans lequel se déroule le récit. Les PC (*a effectué, est décédé*) dans l'introduction et la conclusion sont des PC à emploi factuel simple : le journaliste rapporte simplement des faits passés par rapport au moment de la rédaction  $T_0$ . Le récit, composé de quatre PS (*se mit, enleva, lâcha prise, s'écrasa*) à emploi narratif, est une séquence de narration montrant des événements successifs. C'est dans ce développement qu'on mesure à quel point le PS est le tiroir narratif par excellence qui confère de la fluidité à la narration, dont fait défaut le PC (*cf. §3.4.3.3*).

Selon les trois modèles théoriques cités, l'introduction et la conclusion relèvent du « discours » (*cf. Benveniste*), du « monde commenté » (*cf. Weinrich*), ou de la « diégétisation liée » (*cf. Revaz et al.*), alors que le développement ou le récit appartiennent à l'« histoire » (*cf. Benveniste*), au « monde raconté » (*cf. Weinrich*), ou à la « diégétisation autonome » (*cf. Revaz et al.*).

Cette structure ternaire semble faire écho à celle de cette fable philosophique qui, comportant vingt-sept chapitres au total, est composée d'une situation initiale servant d'introduction, puis d'un récit, et enfin d'un épilogue.

#### 4.1. La situation initiale ou l'introduction du conte

Le chapitre 1 présente la situation initiale ou l'introduction du conte, dans laquelle le narrateur évoque son enfance (*Lorsque j'avais six ans...*), ses dessins et son rapport aux grandes personnes, lesquelles ne comprennent pas le sens et la

poésie de ses dessins. Ce premier chapitre, servant comme une petite excursion dans la vie passée du narrateur-aviateur pour préparer le lecteur à la rencontre surprise avec le petit prince dans le désert, relève d'une « diégétisation liée » ou d'une « narration de discours ». En effet, accompagné de l'IMP, le temps principalement utilisé est le PC (18 occurrences). Ces PC sont des « aoristes du discours » (cf. Benveniste), ou des PC2 (cf. Revaz, Lugrin et Adam), ou des PC à emploi factuel simple ou factuel d'expérience (cf. Apothéloz), visant à évoquer, sur le plan temporel, des faits passés révolus.

Il convient de souligner l'importance du recours, dans ce chapitre, au PC, associé à la première personne « je », ce qui permet de plonger d'emblée le lecteur dans des actions vécues, des souvenirs d'enfance rapportés par le narrateur adulte. C'est comme si celui-ci cherchait à rendre compte de la trace mémorielle ou de l'impact psychologique que le passé a laissé sur lui au moment de la rédaction de son histoire. Cela entre en résonance avec les remarques de Benveniste (déjà citées au §3.4.2) au sujet de l'utilisation du PC visant à établir « un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent ».

En outre, faire appel au PC confère à ce chapitre initial le genre du journal intime, qui rappelle quelque peu *L'Étranger* de Camus (1942), une œuvre quasiment contemporaine du *Petit Prince* (1943). Ce temps verbal, selon Weinrich (*op.cit.* : 305-310), est un temps de la « rétrospection », qui n'introduit pas d'ordre temporel entre les événements rapportés, se prêtant mal à la continuité narrative, ou à la fluidité du récit (cf. Bres). Par conséquent, on doit recourir, en compensation, à des adverbes de continuité narrative comme *d'abord, ensuite, puis, après, alors, enfin*, etc., pour faire progresser le récit. En effet, on note plusieurs occurrences de « alors » dans ce chapitre. Le tableau ci-dessous récapitule les occurrences du PC et de l'IMP dans le chapitre 1.

Chapitre 1 : « Diégétisation liée » ou « Narration de discours »	
PC	IMP et PQP
<p><i>J'ai vu, une fois, une magnifique image [...]</i></p> <p><i>J'ai alors beaucoup réfléchi sur [...]</i></p> <p><i>[...] j'ai réussi, [...], à tracer, [...]</i></p> <p><i>J'ai montré mon chef-d'œuvre [...]</i></p> <p><i>[...] et je leur ai demandé si [...]</i></p> <p><i>Elles m'ont répondu [...]</i></p> <p><i>J'ai alors dessiné l'intérieur du serpent boa [...]</i></p> <p><i>Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser [...]</i></p> <p><i>C'est ainsi que j'ai abandonné, à l'âge de six ans, [...]</i></p> <p><i>J'ai donc dû choisir un autre métier et j'ai appris à piloter des avions.</i></p> <p><i>J'ai volé un peu partout dans le monde. Et la géographie, [...] m'a beaucoup servi.</i></p> <p><i>J'ai ainsi eu, [...], des tas de contacts [...]</i></p> <p><i>J'ai beaucoup vécu chez les grandes personnes.</i></p> <p><i>Je les ai vues de très près.</i></p> <p><i>Ça n'a pas trop amélioré mon opinion. [...] mon dessin numéro 1 que j'ai toujours conservé.</i></p>	<p><i>Lorsque j'avais six ans [...]</i></p> <p><i>[...] qui s'appelait « Histoires Vécues ».</i></p> <p><i>Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve.</i></p> <p><i>On disait dans le livre...</i></p> <p><i>Il était comme ça.</i></p> <p><i>... si mon dessin leur faisait peur [...]</i></p> <p><i>Mon dessin ne représentait pas un chapeau.</i></p> <p><i>Il représentait un serpent boa qui digérait un éléphant.</i></p> <p><i>Mon dessin numéro 2 était comme ça.</i></p> <p><i>J'avais été découragé par l'insuccès de mon dessin numéro 1 et de mon dessin numéro 2.</i></p> <p><i>Je savais reconnaître...</i></p> <p><i>Quand j'en rencontrais une qui me paraissait un peu lucide, je faisais l'expérience sur elle de mon dessin [...]</i></p> <p><i>Je voulais savoir si elle était vraiment compréhensive.</i></p> <p><i>Mais toujours elle me répondait :</i></p> <p><i>Alors je ne lui parlais ni de serpents boas [...]</i></p> <p><i>Je me mettais à sa portée.</i></p> <p><i>Je lui parlais de bridge [...]</i></p> <p><i>Et la grande personne était bien contente de connaître un homme aussi raisonnable.</i></p>

#### 4.2. L'histoire de la rencontre entre le narrateur-aviateur et le petit prince

Après le chapitre 1 consacré à l'évocation des souvenirs d'enfance du narrateur-aviateur, lequel, dans les trois premiers paragraphes du chapitre 2 : « J'ai ainsi vécu seul quand une drôle de petite voix m'a réveillé [...] sauf les boas fermés et les

boas ouverts. », relate sa panne dans le désert et sa rencontre avec le petit prince qui lui demande de lui dessiner un mouton. Le début de ce chapitre 2 constitue la transition, sur le plan temporel, entre l'histoire passée du narrateur-aviateur et celle que celui-ci a vécue avec le petit prince. Examinons donc ces trois premiers paragraphes.

*J'ai ainsi vécu seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. Quelque chose s'était cassé dans mon moteur. Et comme je n'avais avec moi ni mécanicien, ni passagers, je **me préparai** à essayer de réussir, tout seul, une réparation difficile. C'était pour moi une question de vie ou de mort. J'avais à peine de l'eau à boire pour huit jours. Le premier soir je **me suis donc endormi** sur le sable à mille milles de toute terre habitée. J'étais bien plus isolé qu'un naufragé sur un radeau au milieu de l'Océan. Alors vous imaginez ma surprise, au lever du jour, quand une drôle de petite voix m'a réveillé. Elle disait :*

*– S'il vous plaît... dessine-moi un mouton !*

*– Hein !*

*– Dessine-moi un mouton...*

*J'ai sauté sur mes pieds comme si j'avais été frappé par la foudre. J'ai bien frotté mes yeux. J'ai bien regardé. Et j'ai vu un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement. Voilà le meilleur portrait que, plus tard, j'ai réussi à faire de lui. Mais mon dessin, bien sûr, est beaucoup moins ravissant que le modèle. Ce n'est pas ma faute. J'avais été découragé dans ma carrière de peintre par les grandes personnes, à l'âge de six ans, et je n'avais rien appris à dessiner, sauf les boas fermés et les boas ouverts.*

Tout comme le chapitre 1, ces trois paragraphes, dont le tiroir verbal principal est le PC à emploi factuel simple, accompagné de l'IMP et du PQP, relèvent également de la « diégétisation liée » ou de la « narration de discours ». Cependant, l'emploi seul du PS dans le premier paragraphe « je me préparai » conduit à formuler les questions suivantes : (i) s'agirait-il d'un changement énonciatif en vue de créer un effet contrastif entre le PC et le PS et de préparer ainsi le lecteur à la rencontre inattendue avec le petit garçon, un être venu d'ailleurs ? (ii) s'agirait-il ici d'une erreur d'impression, où le PS « je me préparai » aurait pu être l'IMP « je me préparais », dont l'utilisation est tout à fait envisageable dans ce contexte pour souligner le déroulement du procès « se préparer ». Observons les paragraphes suivants au PS :

*Je regardai donc cette apparition avec des yeux tout ronds d'étonnement. N'oubliez pas que je me trouvais à mille milles de toute région habitée. Or mon petit bonhomme ne me semblait ni égaré, ni mort de fatigue, ni mort de faim, ni mort de soif, ni mort de peur. Il n'avait en rien l'apparence d'un enfant perdu au milieu du désert, à mille milles de toute région habitée. Quand je réussis enfin à parler, je lui dis :*

*– Mais... qu'est-ce que tu fais là ?*

*Et il me répéta alors, tout doucement, comme une chose très sérieuse :*

*– S'il vous plaît... dessine-moi un mouton...*

*Quand le mystère est trop impressionnant, on n'ose pas désobéir. Aussi absurde que cela me semblât à mille milles de tous les endroits habités et en danger de mort, je sortis de ma poche une feuille de papier et un stylographe. Mais je me rappelai alors que j'avais surtout étudié la géographie, l'histoire, le calcul et la grammaire et je dis au petit bonhomme (avec un peu de mauvaise humeur) que je ne savais pas dessiner. Il me répondit :*

*– Ça ne fait rien. Dessine-moi un mouton.*

Dans les paragraphes ci-dessus, et ce jusqu'à la fin du chapitre 26, le récit est construit principalement au PS. La première occurrence du PS (*Je regardai donc cette apparition*), qui relate l'apparition du personnage du Petit Prince, et la dernière occurrence du PS (*Ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable*), située à la fin du chapitre 26, qui évoque sa disparition. En d'autres termes, de cette première jusqu'à cette dernière occurrence du PS, il s'agit de la « diégétisation autonome » au sens de Revaz *et al.*, ou de l'« énonciation historique » au sens de Benveniste. Rappelons que celle-ci est canonique dans les contes pour enfants, et que Saint-Exupéry semble se conformer à cette convention.

#### 4.2.1. Le PS et le PC, des relations complémentaires et contrastives

*Comme je n'avais jamais dessiné un mouton je refis, pour lui, l'un des deux seuls dessins dont j'étais capable. Celui du boa fermé. Et je fus stupéfait d'entendre le petit bonhomme me répondre :*

*– Non ! Non ! Je ne veux pas d'un éléphant dans un boa.*

*Un boa c'est très dangereux, et un éléphant c'est très encombrant.  
Chez moi c'est tout petit. J'ai besoin d'un mouton. Dessine-moi un  
mouton.*

*Alors j'**ai dessiné**.*

*Il **regarda** attentivement, puis :*

*– Non ! Celui-là est déjà très malade. Fais-en un autre.*

*Je **dessinai** :*

*Mon ami sourit gentiment, avec indulgence :*

*– Tu vois bien... ce n'est pas un mouton, c'est un bélier. Il a des  
cornes...*

*Je **refis donc** encore mon dessin :*

*Mais il **fut** refusé, comme les précédents.*

Dans les paragraphes ci-dessus, l'emploi du PC (*Alors j'ai dessiné*) et du PS (*Je dessinai*) peut s'expliquer, selon Leeman (1994: 160), par le fait que la conjonction *alors* relie explicitement ce PC à la demande du petit prince formulée au présent du discours direct « J'ai besoin d'un mouton » et à l'impératif « Dessine-moi un mouton ». Cependant, devant l'insatisfaction du garçon, le narrateur-personnage poursuit imperturbablement sa tâche de dessinateur en revenant à l'énonciation historique par le biais du PS pour marquer la distance et la continuité de la diégétisation autonome. Ces deux tiroirs verbaux entretiennent ici des relations complémentaires et contrastives compte tenu de leurs caractéristiques sémantiques et morphologiques.

#### **4.2.2. La combinaison Je + PS**

Lorsque *je* est associé au PC (au chapitre 1, aux premiers paragraphes du chapitre 2, et au chapitre 27), il est le narrateur-aviateur qui évoque son passé en tant que témoin. Lorsqu'il est combiné au PS (du chapitre 2 au chapitre 26), il semble se dédoubler, et se comporte comme un narrateur-personnage qui participe activement à son histoire avec le petit prince. Cette configuration *je* + PS a fait l'objet de plusieurs commentaires.

Selon Benveniste (1966: 244), tandis que le discours exclut le PS, le récit historique s'en sert constamment. Des combinaisons comme « *nous arrivâmes*

et *vous arrivâtes* ne se rencontrent ni dans le récit historique, parce que formes personnelles, ni dans le discours, parce que formes d'aoriste ». Toutefois, dans une note de bas de page (*ibid.*, note 3), il précise que « il faudrait nuancer cette affirmation. Le romancier emploie encore sans effort l'aoriste (PS) aux 1<sup>res</sup> personnes du singulier et du pluriel. On en trouvera à chaque page d'un récit comme *Le Grand Meaulnes* d'Alain Fournier. Mais il en va autrement de l'historien ».

Selon Starobinski (2013 [1970]: 73-76)<sup>4</sup>, l'association *je* + PS est considérée comme une « entité mixte », appelée « discours-histoire », où le PS attire *je* vers l'histoire, et le transforme en une « quasi-troisième personne », dotée d'un « certain coefficient d'altérité » par rapport au *je* associé au discours. Partageant cette position, Revaz (1996 : 187) identifie deux types de *je* : un *je* déictique qui, associé au PRE, désigne le narrateur dans son actualité, et un *je* diégétique qui, combiné avec le PS, désigne le narrateur en tant qu'acteur des événements racontés. Pour sa part, Maingueneau (*op.cit.* : 77) donne un avis plus catégorique : « en usant de l'association *je* + PS l'auteur donne à ce *je* le statut d'une 'non-personne' de *récit*, d'un *je* narratif distinct de son *je* d'énonciateur actuel [...]. On pourrait le remplacer par une non-personne sans modifier en rien le reste du texte. »

Dans ces premiers paragraphes, le PS n'est pas utilisé à des fins narratives, pour relater des séquences d'événements successifs. En effet, les onze PS suivants : *regardai*, *réussis*, *dis*, *répéta*, *sortis*, *me rappelai*, *regarda*, *dessinai*, *refis*, *fut*, fonctionnent comme des PS à emploi factuel, et non à emploi narratif (*cf.* §3.4.3.1).

### 4.3. La situation finale ou l'épilogue

Le chapitre 27 fait office de conclusion du conte, dans laquelle le lecteur apprend le retour du narrateur six ans après sa rencontre avec le petit prince. Dans cet épilogue, le narrateur n'est plus le narrateur-personnage, il redevient le narrateur-aviateur, qui est mélancolique ; il éprouve de la nostalgie pour le petit prince, et montre au lecteur le paysage désolé où il a vu pour la dernière fois son ami céleste.

Sur le plan temporel et énonciatif, on constate, dans ce chapitre final, le retour

<sup>4</sup> Cité par Jahn (2023: 21-22).

au PC et au PRE d'actualité. En effet, selon le modèle quaternaire de Revaz *et al.*, ce chapitre appartient explicitement au sous-système <1> (« mode actualisé »), où on constate, d'une part les pronoms déictiques (*je, nous, vous*), d'autre part les temps et les modes verbaux suivants : les PRE (*ça fait six ans, je sais bien, et j'aime la nuit, mais voilà qu'il se passe quelque chose d'extraordinaire...*), les PC à emploi résultatif (*je n'ai jamais encore raconté, qui m'ont revu ont été, je me suis un peu consolé...*), les FUT (*Et vous verrez, ne comprendra jamais, vous devinerez*), le subjonctif (*Alors soyez gentils !*), les impératifs (*regardez le ciel, demandez-vous, ne vous pressez pas, attendez un peu, ne me laissez pas tellement triste, écrivez-moi vite*).

Ce « mode actualisé », ancré dans l'actualité du narrateur, est clairement annoncé deux fois par l'adverbe déictique temporel *maintenant*, dès le début du chapitre : « Et maintenant, bien sûr, ça fait six ans déjà... Je n'ai jamais encore raconté cette histoire. » [...] Maintenant je me suis un peu consolé. »

Toutefois, les deux phrases suivantes du premier paragraphe, pourvues de l'IMP et du PC2 : « Les camarades qui m'ont revu ont été bien contents de me revoir vivant. J'étais triste mais je leur disais », laissent penser que celles-ci appartiennent plutôt au sous-système <2> (« diégétisation liée »).

## 5. Bref regard comparatif avec le vietnamien

Avec un succès mondial jamais démenti, *Le Petit Prince* a en effet fait l'objet d'une vingtaine de versions et de rééditions en vietnamien, depuis une soixantaine d'années, dans l'ordre chronologique suivant : *Câu hoàng con* (Trad. Trần Thiện Đạo, NXB Khai Trí, 1966) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Bùi Giáng dịch, NXB An Tiêm, 1973, rééd. 2005, 2023) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Vĩnh Lạc dịch, NXB Đồng Nai, 1994, rééd. NXB Văn học, 2008, rééd. NXB Dân Trí, 2011) ; *Em bé con nhà trời* (Trad. Nguyễn Thành Long, NXB Tác phẩm mới) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Trịnh Nhất Định dịch, NXB Trẻ, 2000) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Nguyễn Tấn Đại, NXB Hội nhà văn & Công ty CP Văn hóa Đông A, 2005, & NXB Phụ nữ, 2021) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Thuận Thiên, NXB Văn hoá Thông tin, 2005) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Châu Diên dịch, NXB Lao động và Trung tâm VH&NN Đông Tây, 2007) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Nguyễn Trường Tân, theo bản tiếng Nga, NXB Văn hoá Thông tin, 2008) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Trác Phong, Nhã Nam & NXB Hội nhà văn, 2013) ; *Hoàng tử bé* (Trad. Vinh Lạc, 2019).

## 5.1. Quelques caractéristiques du vietnamien

Le vietnamien, de la famille des langues austroasiatiques, est une langue isolante à tons, dépourvue de morphologie flexionnelle : tous les mots vietnamiens sont donc invariables. Les modes et les temps verbaux sont absents dans cette langue. Par conséquent, il n'est nullement pertinent de procéder au modèle binaire (*cf.* Benveniste ou Weinrich) ou au modèle quaternaire (Revaz *et al.*) que nous avons présentés en §3.

Cependant, on peut adopter la position dichotomique suivante pour rendre compte du fonctionnement du système TAM (temps, aspect, modalité) en vietnamien : l'« absence de marqueur » et la « présence de marqueurs » (*cf.* Do-Hurinville, 2009; Do-Hurinville & Dao, 2016, 2020).

Nous avons choisi, d'une part l'excipit du chapitre 26, d'autre part l'incipit des chapitres 1, 2 et 27, afin de procéder à une brève comparaison entre le PC en français et le marqueur *đã* en vietnamien, utilisé dans deux versions vietnamiennes, celle de Trac Phong (2013) et celle de Vinh Lac (2019).

## 5.2. L'absence de marqueur

D'une manière générale, une absence de marqueur (noté  $\emptyset$ ), qui signifie que les verbes ne sont précédés d'aucun marqueur TAM, se rencontre principalement dans les énoncés performatifs (*je vous baptise, je vous promets*), les énoncés impératifs (*travaillez*), les énoncés exprimant des faits scientifiques ou des vérités générales, ou les énoncés traduisant un caractère, un métier ou une fonction.

Du point de vue statistique, la fréquence d'emploi des phrases sans marqueur ( $\emptyset$ ) dépasse de très loin celle d'emploi des phrases avec des marqueurs TAM. À ce sujet, selon Nguyễn Kim Than (1977: 187), la fréquence d'emploi des verbes sans marqueur ( $\emptyset$ ) est de 70 % dans la presse (contre 30 % de verbes avec marqueurs). Ce rapport de pourcentage entre les verbes avec et sans marqueurs est de 20 % et 80 % dans les ouvrages d'histoire et de politique ; de 7 % et 93 % dans les œuvres littéraires ; de 1 % et 99 % dans les ouvrages et revues scientifiques.

Excipit du chapitre 26		
Texte en français	Version vietnamienne (trad. Trac Phong, 2013)	Version vietnamienne (trad. Vinh Lac, 2019)
Il n'y <b>eut</b> rien qu'un éclair jaune près de sa cheville. Il <b>demeura</b> un instant immobile. Il ne <b>cria</b> pas. Il <b>tomba</b> doucement comme tombe un arbre. <b>Ça ne fit</b> même pas de bruit, à cause du sable.	Chẳng <b>∅</b> có gì khác ngoài một ánh chớp vàng ở sát mắt cá chân cậu. Cậu <b>∅</b> đứng sững trong một thoáng. Cậu chẳng hề <b>∅</b> kêu lấy một tiếng. Cậu <b>∅</b> ngã xuống nhẹ nhàng như cây đổ. Việc ấy thậm chí chẳng <b>∅</b> gây nên tiếng động nào, vì ở trên cát.	Chỉ <b>∅</b> có một ánh chớp màu vàng gần bên mắt cá chân em. Em <b>∅</b> đứng một lúc không đong đây. Em không kêu. Em <b>∅</b> ngã xuống nhẹ nhàng như một cái cây. Cả một tiếng động cũng không <b>∅</b> có, vì cát.

L'excipit ci-dessus du chapitre 26, pourvu de cinq PS, est rendu dans les deux versions vietnamiennes par des verbes sans marqueur. Il s'agit d'une situation classique dans les récits vietnamiens où les événements au passé se succèdent sans marqueur explicite. En effet, le récit a été situé dans le passé dès le début, servant de cadre au reste des procès. On observe ici un comportement linguistique homogène (PS en français et absence de marqueur en vietnamien), qui va de pair avec une structure narrative homogène (succession d'événements).

### 5.3. La présence de marqueurs : l'emploi de *đã*

La *présence de marqueurs* indique que les verbes sont précédés d'un marqueur TAM (*đã, đang, sẽ*). Dans le cadre de cet article, nous examinons l'emploi du marqueur *đã*. En tant que verbe, *đã* signifie « mettre fin à quelque chose ». Une fois grammaticalisé, il peut correspondre à l'emploi résultatif, ou, dans un certain contexte, à l'emploi factuel du PC. Cependant, l'emploi de ce marqueur varie d'un traducteur à un autre, comme en témoigne la traduction de l'incipit des chapitres ci-dessous.

Incipit du chapitre 1		
Texte en français	Version vietnamienne (trad. Trac Phong, 2013)	Version vietnamienne (trad. Vinh Lac, 2019)
<p>Lorsque j'avais six ans j'<b>ai vu</b>, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la Forêt Vierge qui s'appelait « Histoires Vécues ».</p> <p>[...]</p> <p>J'<b>ai alors</b> beaucoup <b>réfléchi</b> sur les aventures de la jungle et, à mon tour, j'<b>ai réussi</b>, avec un crayon de couleur, à tracer mon premier dessin.</p>	<p>Hỏi lên sáu, có lần tôi <b>đã</b> nhìn thấy một bức tranh tráng lệ trong một quyển sách về rừng già tên là <i>Những chuyện có thật</i>.</p> <p>[...]</p> <p><i>Khi ấy</i> tôi <b>đã</b> suy nghĩ rất lung về những chuyện hung hiểm ở trong rừng, rồi đến lượt mình, tôi cũng <b>đã</b> vẽ được bức họa đầu tiên, bằng một cái bút chì màu.</p>	<p>Hỏi lên sáu, có lần tôi <b>đã</b> nhìn thấy một bức tranh tuyệt đẹp trong một cuốn sách nói về rừng hoang nhan đề <i>Những chuyện có thật</i>.</p> <p>[...]</p> <p><i>Từ đó</i> tôi hay <b>ø</b> nghĩ đến những cuộc phiêu lưu trong rừng rậm, và đến lượt tôi, với một cây bút chì màu, tôi <b>đã</b> vẽ được bức phác thảo đầu tiên.</p>

Dans les deux paragraphes ci-dessus, on compte trois PC à emploi factuel. Si le premier PC (*ai vu*) et le troisième PC (*ai réussi*) sont rendus, à l'unanimité, dans les deux versions vietnamiennes, par *đã*, le deuxième PC (*ai réfléchi*), quant à lui, est traduit par ce marqueur seulement dans la version de Trac Phong (2013). Il convient de noter ici que l'absence de marqueur est compensée par l'adverbe *hay* (souvent), qui met l'accent sur la fréquence de l'action dénotée par le verbe *nghĩ* (penser). Ici, c'est la récurrence de l'action qui prime sur sa localisation dans le passé. La présence de cet adverbe semble donc servir à produire un effet équivalent à l'adverbe *beaucoup* en français. L'absence de marqueur s'expliquerait également par le choix que font l'un et l'autre traducteurs pour traduire l'adverbe *alors*. Si Trac Phong recourt à *khi ấy* (lit. *À ce moment-là*), Vinh Lac fait usage de *từ đó* (lit. *À partir de ce moment-là*). Le premier cible un moment précis et focalise sur celui-ci. Le second renvoie à la période dont le point de départ est le moment en question. La première traduction crée un effet « ciblant » et donc plus « ponctuel » que la seconde qui, elle, met en exergue l'itérativité événementielle.

Incipit du chapitre 2		
Texte en français	Version vietnamienne (trad. Trac Phong, 2013)	Version vietnamienne (trad. Vinh Lac, 2019)
<p>J'<b>ai</b> ainsi <b>vécu</b> seul, sans personne avec qui parler véritablement, jusqu'à une panne dans le désert du Sahara, il y a six ans. [...] Chez moi c'est tout petit. J'ai besoin d'un mouton. Dessine-moi un mouton. <b>Alors j'ai dessiné.</b> Il regarda attentivement, puis : – Non ! Celui-là est déjà très malade. Fais-en un autre. Je <b>dessinai</b> : [...]</p>	<p>Tôi cứ <b>Ø sống</b> cô độc như vậy, chẳng có một ai để chuyện trò thực sự, cho tới một lần gặp nạn ở sa mạc Sahara cách đây sáu năm. [...] Chỗ tôi ở bé tí xíu. Tôi cần một con cừu. Vẽ cho tôi một con cừu. Tôi đành <b>Ø vẽ</b> vậy. Cậu nhìn chăm chú, rồi : -Không ! Con đó ốm quá. Vẽ con khác đi. Tôi <b>Ø vẽ</b> tiếp. [...]</p>	<p>Tôi <b>đã sống</b> cô đơn như vậy đó, chẳng có ai để trò chuyện thực sự, cho đến khi máy bay của tôi bị hỏng giữa sa mạc Sahara, cách đây sáu năm. [...] Chỗ tôi bé lắm. Tôi cần một con cừu. Hãy vẽ cho tôi một con cừu. <u>Thế là tôi <b>Ø vẽ</b>.</u> Em nhìn chăm chú, rồi nói : -Không ! Con này ốm quá rồi. Hãy vẽ con khác đi. Tôi <b>Ø vẽ</b>. [...]</p>

Dans l'incipit du chapitre 2, le PC à emploi factuel (*ai vécu*) est rendu par *đã* dans la version de Vinh Lac (2019), et non dans celle de Trac Phong. Le contraste observé semble attribuable à la présence de *cứ*, qui exprime en vietnamien l'idée de la persistance, du maintien d'une situation. Contrairement à *đã*, qui présente ici un effet « encapsulant », *cứ* ne produit pas de « borne » finale au procès décrit par le verbe *sống* (vivre).

Si le changement de temps verbal, *j'ai dessiné* vs. *Je dessinai* (que nous avons examiné au §4.2.1), est pertinent sur le plan énonciatif en français (PC vs. PS), en revanche, il ne l'est pas en vietnamien : on note l'absence de marqueur dans les deux versions vietnamiennes.

Incipit du chapitre 27		
Texte en français	Version vietnamienne (trad. Trac Phong, 2013)	Version vietnamienne (trad. Vinh Lac, 2019)
<p>1/ Et <b>maintenant</b>, bien sûr, ça fait six ans déjà... Je n'<b>ai</b> jamais encore <b>raconté</b> cette histoire.</p> <p>2/ Les camarades qui m'<b>ont revu ont été</b> bien contents de me revoir vivant. J'étais triste mais je leur disais : « C'est la fatigue... »</p> <p>3/ <b>Maintenant</b> je <b>me suis</b> un peu <b>consolé</b>. C'est-à-dire... pas tout à fait.</p>	<p>1/ Còn <b>bây giờ</b> dĩ nhiên <b>đã</b> là sáu năm rồi... Tôi <b>chưa</b> bao giờ kể ra câu chuyện này.</p> <p>2/ Bè bạn <b>Ø</b> gặp lại tôi đều <b>Ø</b> vui mừng vì thấy tôi vẫn còn sống. Tôi <b>Ø buồn</b> nhưng tôi vẫn bảo họ : "Đó mệt mỗi ấy mà..."</p> <p>3/ <b>Bây giờ</b> thì tôi <b>đã</b> <i>người ngoài</i> đi một chút. Nghĩa là... chưa <i>người</i> hẳn.</p>	<p>1/ Và <b>giờ đây</b>, đúng vậy, sáu năm <b>đã</b> trôi qua... Tôi <b>chưa</b> bao giờ kể lại câu chuyện này.</p> <p>2/ Những bạn bè <b>Ø</b> gặp lại rất <b>Ø</b> vui khi thấy tôi còn sống. Tôi <b>đã</b> rất <i>buồn</i>, nhưng nói với họ : "Đó là vì mệt..."</p> <p>3/ <b>Bây giờ</b> tôi <b>đã</b> <i>người</i> <i>người</i>. Nghĩa là... không <i>người</i> hẳn.</p>

Rappelons que le premier et le troisième paragraphes ci-dessus sont explicitement ancrés dans l'actualité du narrateur (« mode actualisé »), au moyen de l'adverbe déictique *maintenant*, et que pour souligner cet ancrage énonciatif, on note l'emploi de *đã* dans les deux versions vietnamiennes du premier et du troisième paragraphes. En revanche, on note une absence de marqueur dans le deuxième paragraphe des deux versions vietnamiennes, puisque ce paragraphe en français appartient au « mode de diégétisation liée ». La traduction proposée par Vinh Lac ne produit pas le même effet avec l'usage de *đã* devant *rất buồn* (être très triste). En effet, l'état exprimé par ce dernier est ainsi conçu comme étant borné temporellement. Cela crée un contraste avec les procès qui le précèdent et qui sont rendus en vietnamien par l'absence de marqueurs. Ce contraste formel a pour conséquence la formation d'un îlot et donne l'impression d'une focalisation sur la tristesse. Cet effet est absent de la traduction de Trac Phong, où les procès se succèdent sans que l'un d'eux se voie attribuer un statut stylistique plus prépondérant que les autres.

## 6. En guise de conclusion

Le *Petit Prince*, composé de vingt-sept chapitres, présente clairement une structure narrative temporelle en trois actes :

- (i) Le chapitre 1 et l'incipit du chapitre 2 (les trois premiers paragraphes « J'ai ainsi vécu seul... sauf les bois fermés et les bois ouverts ») constituent l'introduction ou la situation initiale du conte.
- (ii) La suite du chapitre 2 « Je regardai donc cette apparition... » jusqu'à la fin du chapitre 26, forment le récit.
- (iii) Le chapitre 27, quant à lui, est l'épilogue.

Dans le premier acte, on note l'emploi quasi exclusif du PC, dont le narrateur en tant que narrateur-aviateur se sert pour évoquer son passé d'enfance. Ce premier acte, avec les PC à emploi factuel, appartient à l'« énonciation du discours » (Benveniste), au « monde commenté » (Weinrich), ou au « mode de diégétisation liée » (Revaz *et al.*).

Le deuxième acte, qui commence par un PS (*Je regardai donc cette apparition*) et finit également par un PS (*Ça ne fit même pas de bruit, à cause du sable*), relève de l'« énonciation du récit » (Benveniste), du « monde raconté » (Weinrich), ou du « mode de diégétisation autonome » (Revaz *et al.*). En effet, dans cet acte, le narrateur se dédouble et se comporte comme un narrateur-personnage, en action avec le petit prince. On constate l'association de *je* avec le PS, où ce tiroir verbal attire ce pronom vers l'histoire, et le transforme en une « quasi-troisième personne » dotée d'un « certain coefficient d'altérité » (*cf.* Starobinski), par rapport au *je* du narrateur-aviateur, qu'on voit dans le chapitre 1 et le chapitre 27.

Le troisième acte, qui débute par l'adverbe déictique « maintenant », marquant explicitement le retour du narrateur-aviateur, relève du « mode actualisé » selon le modèle quaternaire.

Les modèles théoriques, qu'ils soient binaires ou quaternaire, sont pertinents pour rendre compte du fonctionnement du mode indicatif en français, où le PS et le PC sont deux tiroirs verbaux concurrents, en mesure de relater des faits passés. Cependant, l'utilisation de ces modèles est totalement inappropriée dans la description d'une langue isolante comme le vietnamien, où on distingue une situation également dichotomique relative au fonctionnement du système TAM (temps, aspect, modalité) dans cette langue : l'« absence de marqueur » et la « présence de marqueurs ».

## RÉFÉRENCES

- ADAM, J.-L. (2020) *La linguistique textuelle*. 4<sup>e</sup> éd. Paris: Armand Colin.
- APOTHÉLOZ, D. (2021) Les temps verbaux. In: *Encyclopédie grammaticale du français*, en ligne : encyclogram.fr
- APOTHÉLOZ, D. (2020) À propos d'un conflit aspectuo-temporel engendré par certains usages du passé composé. In: E. Corre, D.-T. Do-Hurinville, H.-L. Dao, dir. *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations : An empirical study. Linguisticae Investigationes Supplementa*, 35. Amsterdam: Benjamins, pp. 75-94.
- BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1 et 2, Paris: Gallimard.
- BRES, J. (2020) Passé composé et insularisation phrastique dans l'Étranger d'A. Camus : de quelques problèmes de traduction en catalan et en castillan. In: E. Corre, D.-T. Do-Hurinville, H.-L. Dao, dir. *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations : An empirical study. Linguisticae Investigationes Supplementa*, 35. Amsterdam: Benjamins, pp. 39-58.
- BURIDANT, C. (2000) *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, Paris: Sedes.
- BYBEE, J., PERKINS R., PAGLIUCA W. (1994) *The Evolution of Grammar*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CALAS, F. (2021) Présentation à l'atelier Petit Prince, *Deuxième journée d'études du Réseau Linguistique de l'Énonciation*. Tours: Université de Tours.
- CALVET, L.-J. (2011) *Il était une fois 7 000 langues*. Paris: Fayard.
- DAMOURETTE, J., PICHON, E. (1911-1940) *Essai de grammaire de la langue française*. Paris: D'Artrey.
- DO-HURINVILLE, D.-T. (2022) Revisiter le couple passé simple et passé composé : entre complémentarité et contrastivité. In: D.-T. Do-Hurinville, H.-L. Dao, dir. *Binarité, Opposition, Continuum. ÉLA, Études de linguistique appliquée*, 206, pp. 171-190.
- DO-HURINVILLE, D.-T. (2016) Traduction du vietnamien en français. Lexique, culture et syntaxe. In: H. Medhat-Lecocq, D. Negga, T. Szende, dir. *Traduction et apprentissage des langues : entre médiation et remédiation*. Paris: Archives Contemporaines, pp. 107-115.
- DO-HURINVILLE, D.-T. (2015) *Étude des temps verbaux dans la presse française*

- contemporaine*. Hanoi: Presses de l'Université nationale de Hanoi.
- DO-HURINVILLE, D.-T. (2009) *Temps, aspect et modalité en vietnamien. Étude comparative avec le français*. Paris: L'Harmattan.
- DO-HURINVILLE, D.-T., DAO, H.-L. (2020) Traduction vietnamienne des passés composés dans *L'Étranger* de Camus. Emploi des marqueurs TAM, *đã* et *rồi*, en vietnamien. In: E. Corre, D.-T. Do-Hurinville, H.-L. Dao, dir. *The Expression of Tense, Aspect, Modality and Evidentiality in Albert Camus's L'Étranger and Its Translations : An empirical study. Linguisticae Investigationes Supplementa*, 35. Amsterdam: Benjamins, pp. 245-263.
- DO-HURINVILLE, D.-T., DAO, H.-L. (2016) Les marqueurs aspectuels *đã* et *rồi* en vietnamien. Regard croisé avec l'anglais et le français. In: *La localisation de l'aspect dans les langues : approches comparatives. Studii de Știință și Cultură*, XII, 1(44), pp. 85-96.
- FOULET, L. (1920) La disparition du prétérit. *Romania* 46, pp. 271-313.
- JAHN, T. (2023) Le passé simple en énonciation de discours. *Études de lettres* [En ligne]. <http://journals.openedition.org/edl/6039> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.6039>
- LADMIRAL, J.-R. (2014) La traduction, phénomène interculturel et psychorelationnel. *Meta*, 55, 4, pp. 626-641.
- LEEMAN-BOUIX, D. (1994) *Grammaire du verbe français*. Paris: Nathan.
- LE GOFFIC, P. (1993) *La Grammaire de la phrase française*. Paris: Hachette.
- LUSCHER, J.-M. (1998) Les approches textuelles. In: J. Moeschler *et al.* *Temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle*. Paris: Kimé, pp. 87-100.
- MAINGUENEAU, D. (1994) *L'énonciation en linguistique française*. Paris: Hachette.
- MEDHAT-LECOQC, H., NEGGA, D., SZENDE T., dir. (2016) *Traduction et apprentissage des langues : entre médiation et remédiation*. Paris: Archives Contemporaines.
- NGUYÊN, K. T. (1977) *Động từ trong tiếng Việt (Le verbe en vietnamien)*, NXB KHXH.
- REVAZ, F. (1996) Passé simple et passé composé : entre langue et discours. *Études de linguistique appliquée*, 102, pp. 175-198.
- REVAZ, F., LUGRIN, G., ADAM J.-M. (1998) Pour en finir avec le couple récit / discours. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 100, pp. 81-98.
- REICHLER-BEGUÉLIN, M.-J. *et al.*, (1988) *Écrire en français*. Paris: Delachaux et Niestlé.

- STAROBINSKI, J. (2013 [1970]) Le style de l'autobiographie. In: *La relation critique*. Paris: Gallimard.
- SZENDE, T. (2016) Introduction. La cinquième compétence. In: H. Medhat-Lecocq, D. Negga et T. Szende, dir. *Traduction et apprentissage des langues : entre médiation et remédiation*. Paris: Archives Contemporaines, pp. ii-iv.
- VETTERS, C. (2010) Développement et évolution des temps du passé en français : passé simple, passé composé et *venir de* + infinitif. *Cahiers Chronos*, 21, pp. 277-298.
- WEINRICH, H. (1973) *Le Temps, Le récit et le commentaire*. Traduit par M. Coste. Paris: Seuil.

### Résumé

Cet article a pour objectif d'examiner la structure narrative temporelle du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, en mettant l'accent sur le passé composé (PC) et le passé simple (PS). La structure narrative temporelle en français ainsi que l'usage de ces deux tiroirs verbaux sont ensuite mis en contraste avec les structures linguistiques correspondantes que l'on peut observer dans deux traductions vietnamiennes du *Petit Prince*.

**MOTS CLÉS :** *Petit Prince*, structure narrative temporelle, passé simple, passé composé, traduction vietnamienne, marqueurs TAM

### Summary

This article examines the temporal narrative structure of Saint-Exupéry's novel, *The Little Prince*. It focuses on two French verbal tenses, the *passé composé* (PC) and the *passé simple* (PS). The temporal narrative structure in French, along with the use of PC and PS, contrasts with the corresponding linguistic structures observed in two Vietnamese translations of *The Little Prince*.

**KEYWORDS:** Little Prince, temporal narrative structure, French *passé simple*, French *passé composé*, Vietnamese translations, TAM markers

Sorenza WILKIN

Faculté de Traduction et d'Interprétation  
École d'Interprètes Internationaux  
Université de Mons (Belgique)

*Article de recherche original*

## **L'autotraduction russe de *Lolita* pendant la guerre froide : approche étrangéiste ou domestiquante des *realia* américaines ?**

### **1. Introduction**

Lors de la guerre froide, les échanges littéraires entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest n'étaient pas aisés : l'un et l'autre filtraient la littérature du camp opposé pour en biaiser la représentation et resserrer les rangs autour de son idéologie (Lygo, 2018: 442). Pourtant, en dépit de ce filtre culturel, certains ouvrages littéraires ont percé le rideau de fer et sont parvenus aux mains de citoyens de l'opposition (Reisch, 2013 ; Lygo, 2018).

Du côté de bloc de l'Ouest, cette percée a été rendue possible grâce aux financements de la CIA et de son programme secret (Reisch, 2013 ; Komaromi, 2018: 169). Avec le concours de maisons d'éditions, certains ouvrages, jugés symboliques ou représentatifs de l'idéologie capitaliste, ou encore rédigés par des écrivains émigrés du bloc de l'Est, ont été traduits dans le but d'être envoyés par voie postale, ou transmis de main à main, à travers le bloc de l'Est (Kramer, cité dans Reisch, 2013: x). L'objectif de ce programme, qui n'a jamais été mis au jour malgré ses quarante ans d'existence (Kramer, cité dans Reisch, *ibid.*), était de diffuser les idées et les valeurs occidentales à travers différents médias artistiques, en ce compris la littérature, afin de fomenter des actions latentes contre l'idéologie dominante au sein du bloc de l'Est (Mathhews, 2003, cité dans Komaromi, 2018: 169 ; Reisch, 2013). Échappant ainsi au filtre soviétique, ces versions étaient ensuite partagées au sein de cercles littéraires clandestins et parfois recopiées sous forme de *samizdat* pour être conservées ou vendues (Komaromi, 2018: 166-167).

Parmi les versions russes de romans américains parues grâce aux financements de la CIA figurait *Lolita*. Écrit en anglais américain par l'écrivain émigré russe Vladimir Nabokov et publié en 1955, ce roman narre la passion dévorante d'un quadragénaire européen, immigrant aux États-Unis, pour une jeune fille âgée de douze ans. Après de nombreux déboires lors du processus de la traduction française qu'il supervisait (Nabokov, 1985: 48, cité dans Couturier, 2000: 522), Nabokov, amoureux de sa langue natale, décide d'entreprendre lui-même la traduction russe de son roman. Cette autotraduction atteindra le lectorat soviétique en 1967, où elle jouira d'un franc succès, en particulier au sein des cercles littéraires clandestins (Komaromi, 2018: 167).

Si Nabokov pouvait se réjouir de ce succès, il aurait été, en revanche, insatisfait de sa traduction, qualifiant même son processus de « désenchantement » (Nabokov, 2000, cité dans Edel-Roy, 2010). Cette insatisfaction est alors justifiée par une langue russe qui lui aurait résisté et une envie de tout réécrire. Si Nabokov n'écrivait pas pour une culture en particulier (Sweeney, 1984: 28, citée dans Weppler, 2011: 78), son approche de la traduction serait différente. En effet, lorsqu'il s'agissait de traduire, l'auteur avait l'habitude de « reprendre en quelque sorte son texte » (Couturier, 2000: 525) tout en « tenant toujours compte de la nouvelle cible à laquelle s'adressait la traduction » (Couturier, 2000: 525). En revanche, en ce qui concerne son autotraduction de *Lolita*, il aurait éprouvé des difficultés à cerner son public (Edel-Roy, 2010: 5).

Le roman *Lolita* regorge de références à la culture américaine (Brand, 1987: 14; Edel-Roy, 2010: 5; Norman, 2018: 262-263). Malgré la censure soviétique à l'égard de produits et de l'idéologie américains pendant la guerre froide, la traduction russe des items culturels américains – que nous dénommerons par *realia* – n'a que peu attiré l'attention des spécialistes. Si le phénomène de l'autotraduction encourage les comparaisons entre l'original et la version russe de Nabokov (Oustinoff, 2004 ; Roscoff, 2015), les *realia* n'ont, semble-t-il, pas encore été étudiées. Sans les définir précisément, Barabtarlo explique que certaines *realia* ont fait l'objet d'une expansion en vue d'être adaptées au public russe ou d'une explicitation pour éclairer un jeu de mot afin que le public soviétique n'en perde aucune nuance (1988: 239). Dans son article « *Lolita* ou "l'ombre d'une branche russe" » (2010), Edel-Roy aborde, elle aussi, la traduction russe des *realia* et donne quelques exemples pour illustrer ses propos sur la difficulté de Vladimir Nabokov à cerner son public cible.

Le terme *realia* désigne des spécificités culturelles d'une langue et est défini comme suit :

[Les *realia*] sont des items lexicaux issu de la langue source qui font référence à des objets et des phénomènes connus de la communauté de la langue source et qui sont perçus (par les traducteurs et les traductologues) comme significativement différents d'objets et de phénomènes comparables connu de la communauté de la langue cible.<sup>1</sup> (Kharina, 2018: 51) (notre traduction).

Il s'agit généralement de noms ou de syntagmes nominaux de la langue source qui ne possèdent pas de correspondance formelle dans la langue cible. En outre, les *realia* sont dynamiques, car ils sont soumis aux relations qu'entretiennent les langues-cultures source et cible (Aixela, 1996 ; Leppihalme, 2011 ; Vlachov et Florin, 1986/2012, cités dans dans Kharina 2018: 48-49). En d'autres termes, un item peut acquérir ou perdre son statut de *realia* selon les relations qu'entretiennent les deux langues-cultures.

S'agissant des habitudes traductives de Nabokov à l'égard des termes culturels, Gassin (2023) a analysé la traduction que l'auteur avait réalisée du roman français *Colas Breugnon*, publiée en 1922, et relevé un certain nombre d'incohérences dans sa traduction des toponymes et des mets gastronomiques.

En dépit de ce résultat, notre hypothèse est que Vladimir Nabokov a adopté une approche domestiquante, et donc grandement adapté ces *realia*. En effet, l'auteur n'ignorait pas les évolutions de la langue russe sous l'influence soviétique (Edel-Roy, 2010: 4) et il n'était pas inhabituel qu'il tienne compte des différences culturelles entre le lectorat source et le lectorat cible (Couturier, 2000: 525 ; Razumova, 2021: 154).

L'objectif de cet article sera, dès lors, de préciser l'approche adoptée par Vladimir Nabokov pour traduire ces *realia* américaines vers le russe, à l'attention d'un public cible soviétique pour lequel la culture américaine était censurée.

<sup>1</sup> “[*Realia*] are lexical items of the source language which refer to objects and phenomena in the SL community that are perceived by translators and translation scorers to be significantly different from comparable objects and phenomena in the TL community. As a result, realia have no formal correspondence in the TL at a given point in time and are hence translation resistant in many contexts.”

## 2. Méthodologie

Afin de déterminer si Vladimir Nabokov a conservé les *realia* américaines dans son autotraduction russe, nous avons d'abord sélectionné les données au sein de l'original et de l'autotraduction russe et défini, en parallèle, des paramètres d'analyse.

### 2.1. Sélection des données et création d'un corpus parallèle

Pour construire notre set de données, nous avons sélectionné les noms et les syntagmes nominaux<sup>2</sup> désignant des objets et des concepts propres à la culture américaine – les *realia* – correspondant à l'une des sous-catégories de la typologie de Kharina (2018: 70-77, notre traduction), inspirée de Vlachov et Florin.

Géographique	Ethnographique	Sociopolitique
Objets géographiques et météorologiques ; objets liés à l'activité humaine, espèces endémiques.	Produits alimentaires et boissons ; tabacs ; éléments vestimentaires ; biens mobiliers et immobiliers ; armes et équipements militaires ; professions ; les arts ; le folklore et la mythologie ; les traditions, jeux, fêtes et congés ; la religion ; groupes ethniques ; la langue et les dialectes ; les devises ; et les unités de mesure.	Les divisions administratives ; les événements historiques, les mouvements politiques et sociaux ; les institutions professionnelles, sociales et commerciales ; le système éducatif ; les strates sociales ; les rangs, les titres et les formes d'adresse ; le service militaire ; les documents officiels et les récompenses.

Cette typologie recouvre les principaux aspects de la culture technique, fruit de la civilisation humaine et premier niveau de la subdivision culturelle de Hall (1959: 117). D'autres typologies de classification de termes culturels existent

<sup>2</sup> La liste des *realia* identifiées et leur nombre d'occurrences se trouvent en annexe.

(Newmark, 1988 ; Katan, 1999, cités dans Fernández Guerra, 2012: 2-3), mais certaines dépassent ce niveau technique pour comprendre des éléments inconscients de la culture, moins pertinents pour la présente recherche étant donné que ce sont les objets et les concepts qui ont été pointés du doigt par les critiques (Norman, 2018: 262-263), et qui étaient filtrés par le gouvernement soviétique (Lygo, 2018: 442).

Si les toponymes sont parfois interprétés comme des *realia*, ils ont été exclus de notre corpus étant donné qu'ils ont été transcrits dans le roman et qu'ils n'entraient pas dans la typologie choisie.

Notre choix de recourir à une méthode d'extraction manuelle a été motivé par l'absence de ressemblance formelle entre les *realia*, leur seul point commun étant leur origine culturelle.

Nous avons ensuite formé un corpus parallèle avec la traduction russe de nos données issues de la version originale, conservées dans leur contexte syntaxique.

La conservation du contexte permet d'affiner l'analyse typologique des *realia* et d'exclure de notre set de données les termes qui possèdent plusieurs sens. À titre d'exemple, le mot *foot* constitue une *realia* lorsqu'il est employé comme unité de mesure ; il en est, en revanche, exclu lorsqu'il désigne une partie du corps.

## 2.2. Paramètres d'analyse

Les *realia* américaines et leur traduction russe ont ensuite été analysées selon quatre critères.

### 2.2.1. La catégorie thématique et la sous-catégorie

La catégorie thématique et la sous-catégorie constituent deux critères distincts, visant à affiner l'analyse des *realia* et à en définir les catégories prégnantes. Catégoriser les *realia* permet de déterminer les thèmes culturels présents dans le roman *Lolita* et de les regrouper en vue de dégager des tendances traductives de l'auteur. De cette manière, les sous-catégories pourront être comparées en vue de déterminer l'étrangéisation ou la domestication de leur traduction (section 2.2.3). Leur détermination a été réalisée en nous reposant sur la typologie thématique des *realia* de Kharina ci-dessus.

### 2.2.2. La stratégie de traduction

Ce critère vise à déterminer les stratégies auxquelles l'auteur a eu recours pour surmonter la difficulté de traduire les *realia* américaines pour le public soviétique et à en définir la constance.

À cet effet, nous nous sommes reposée sur la synthèse des principales stratégies de traduction des *realia* de Fernández Guerra (2012: 5-13).

<b>Adaptation</b>	Traduction d'une spécificité culturelle de la langue-culture source par une spécificité culturelle de la langue-culture cible pour créer une équivalence situationnelle.
<b>Emprunt</b>	Traduction d'un item du texte source en imitant sa morphologie et sa phonétique dans le texte cible.
<b>Calque</b>	Traduction d'un item du texte source en imitant sa morphologie dans le texte cible.
<b>Compensation</b>	Introduction d'une information ou d'un effet stylistique dans une partie du texte cible pour pallier la perte d'une information ou d'un effet stylistique dans une partie du texte source.
<b>Compression / réduction / condensation / omission</b>	Synthèse ou suppression d'une information du texte source dans le texte cible.
<b>Description</b>	Substitution d'un item du texte source par une description de sa forme ou de sa fonction dans le texte cible.
<b>Équivalence</b>	Description d'une situation du texte source par des moyens stylistiques et structurels différents dans le texte cible pour créer un effet similaire.
<b>Explicitation</b>	Explicitation dans le texte cible d'une information implicite dans le texte source.
<b>Généralisation</b>	Traduction d'un item du texte source par un hyperonyme.
<b>Traduction littérale</b>	Traduction d'un item du texte source par un item idiomatique de la langue cible sans y apporter d'ajustement majeur.
<b>Modulation</b>	Traduction d'un item du texte source en adoptant une perspective différente dans le texte cible.
<b>Particularisation</b>	Traduction d'un item du texte source par un hyponyme.

<b>Substitution (linguistique-para-linguistique)</b>	Traduction d'un item linguistique du texte source par un item paralinguistique dans le texte cible.
<b>Transposition</b>	Traduction d'un item du texte source en changeant sa catégorie grammaticale dans le texte cible.
<b>Variation</b>	Traduction d'un item du texte source entraînant des modifications dans la variation linguistique dans le texte cible.

### 2.2.3. L'étrangéisation ou la domestication de la traduction pour le public cible

En s'appuyant sur la traduction russe de la *realia* et la stratégie de traduction employée (Van Poucke, 2012), le quatrième et dernier critère d'analyse vise à déterminer si Nabokov a, selon les termes de Venuti (1995), étrangéisé son autotraduction pour le public cible, en conservant les spécificités de la culture américaine, ou s'il l'a domestiquée, en la russisant.<sup>3</sup>

Cet effet est théorique. De fait, de nombreux produits ou objets américains, comme les *jeans* (Chernyshova, 2017) ou les *chewing-gums* (Bogdanov, 2017), se trouvaient sous embargo soviétique, ce qui n'empêchait pas leur dissémination par les marchés noirs tout comme le filtre culturel n'empêchait pas les idées du camp opposé d'être diffusées par les *samizdats*. Toutefois, la popularité de ce type de commerce, et des biens qui y étaient distribués, est un phénomène difficilement quantifiable, tout comme la connaissance du public soviétique de concepts plus abstraits comme le *cheerleading* ou les *bobby-soxers* ou des unités de mesure comme le *mile*, le *inch* et le *pound*. C'est pourquoi, en raison de la politique de répression à l'égard des États-Unis, tant matérielle que culturelle, l'effet d'étrangéisation ou de domestication a été déterminé selon le postulat que ces objets et concepts étaient théoriquement inconnus du public soviétique.

<sup>3</sup> L'étrangéisation et la domestication constituent les deux extrêmes d'un même échelle. Van Poucke a proposé, en 2012, un continuum de cette dichotomie. Toutefois, dans la mesure où cette étude est diachronique, et qu'en l'absence d'autres études, il semble difficile de déterminer la connaissance théorique des produits et concepts américains de la part du public soviétique, et donc de déterminer si l'étrangéisation ou la domestication est forte ou modérée, nous avons choisi de poursuivre cette dichotomie. Toutefois, il serait intéressant, ultérieurement, de tester ce continuum sur les traductions de romans américains en contexte de guerre froide afin de déterminer, sous différents points de vue, les objets inconnus du public soviétique.

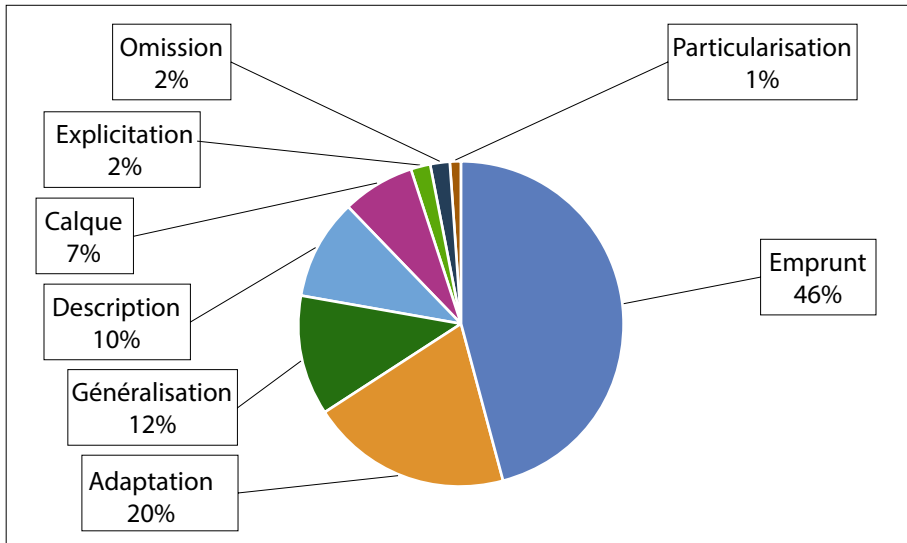
### 3. Résultats

Soixante-douze *realia* américaines ont pu être identifiées au sein du roman pour un total de 202 items au sein du corpus. Certaines *realia*, comme le *dollar* ou le *jeans*, sont davantage prégnantes par leur nombre d'occurrences.

#### 3.1. Les stratégies traductives

L'analyse des stratégies traductives montre que l'emprunt (46 %) et l'adaptation (20 %) sont les deux principales stratégies de traduction utilisées pour traduire les *realia* américaines.

Ces deux stratégies ont pourtant des effets théoriquement antagonistes : la première crée un effet généralement étrangéisant et la seconde un effet principalement domestiquant. Cette première observation constitue une première ambivalence dans l'approche traductive de l'auteur, suggérant que certaines *realia* américaines ont été conservées alors que d'autres ont été adaptées au public cible selon des réalités culturelles qui lui sont propres.

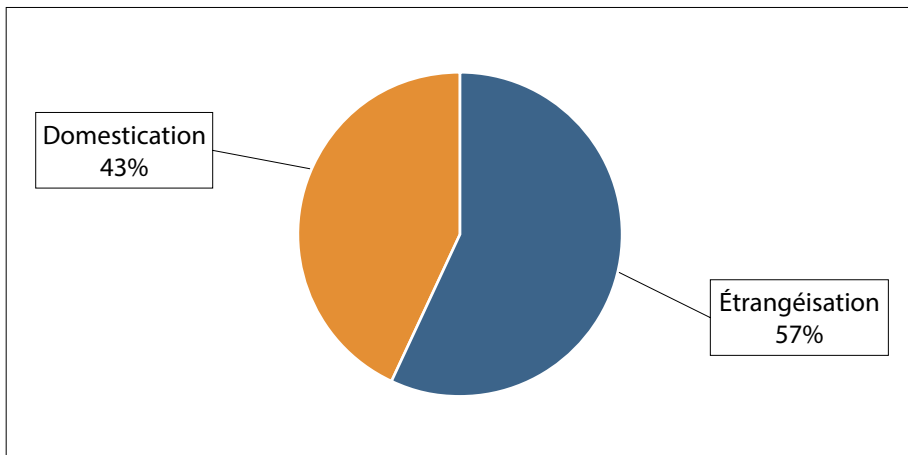


**GRAPHIQUE 1.** Les stratégies employées par Vladimir Nabokov pour traduire les *realia* américaines dans son autotraduction russe du roman *Lolita*

### 3.2. L'étrangéisation ou la domestication de la traduction

Sur les 202 traductions de *realia* américaines analysées, 115 produisent un effet d'étrangéisation théorique pour le public soviétique (57 %). Cet effet n'est pas surprenant dans la mesure où l'emprunt et le calque font partie des principales stratégies de traduction induisant une étrangéisation (Van Poucke, 2012: 145). Par conséquent, en sus des toponymes et des noms de personnages qui conservent les connotations américaines, la traduction des *realia* renforce davantage cet ancrage du roman dans le paysage américain. Parmi les *realia* majoritairement étrangéisées, l'on peut citer les devises (*dollars, penny, cents*), ainsi que les unités de mesures (*inch, miles, foot*).

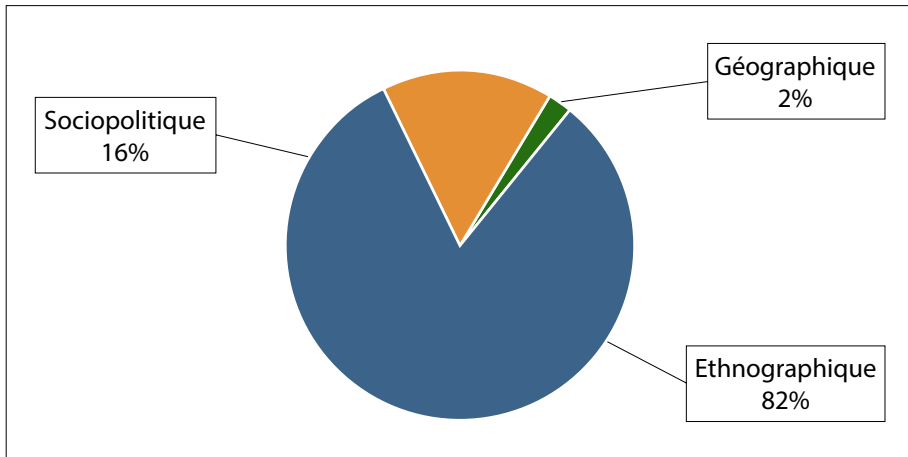
Toutefois, la différence entre l'effet d'étrangéisation et de domestication n'est pas franche.



**GRAPHIQUE 2.** Proportion des effets domesticants et étrangéissants de la traduction russe des *realia* américaines.

### 3.3. La répartition des *realia* au sein des catégories thématiques

Un total de 202 items a été analysé et réparti dans les catégories thématiques comme suit : 166 items ethnographiques, 33 items sociopolitiques et trois items géographiques.



**GRAPHIQUE 3.** Répartition des catégories thématiques des *realia* au sein du roman original de *Lolita*

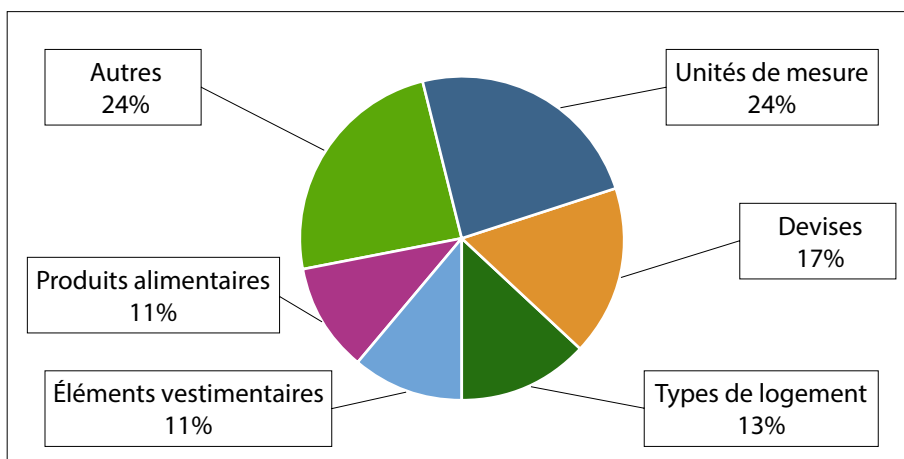
La prédominance des *realia* américaines ethnographiques reflète les principaux thèmes du roman, qui décrit, avant tout, le quotidien d'une jeune fille aux États-Unis à travers les yeux de son narrateur.

Seule l'absence de *realia* géographiques peut sembler surprenante, la deuxième partie du roman étant consacrée aux pérégrinations de Humbert Humbert et de Dolores au travers différents États américains. Cette non-représentativité s'explique par notre choix d'exclure les toponymes de notre corpus.

### 3.4. Une *realia*, des stratégies traductives

Au sein de la catégorie ethnographique, dix types de *realia* américaines ont pu être identifiées. Toutefois, leur représentativité diffère. En effet, parmi les dix sous-catégories que recouvrent les *realia* ethnographiques, cinq d'entre elles se distinguent particulièrement : les unités de mesure (24 %), les devises (17 %), les types de logement (13 %), les tenues (11 %) et les produits alimentaires (11 %)⁴.

<sup>4</sup> La catégorie « Autres » du quatrième graphique contient les cinq catégories de *realia* qui représentent 24 % de notre corpus ethnographique : les biens mobiliers et immobiliers ; les arts ; les traditions, jeux, fêtes et périodes de vacances ; la religion ; les groupes ethniques ; et la langue et les dialectes.



GRAPHIQUE 4. Répartition des sous-catégories au sein de la catégorie ethnographique

La dominance de ces sous-catégories s'explique par les nombreuses occurrences de *realia* américaines qui les composent, à l'image du *mile* (17), du *dollar* (14) ou encore du *motel* (13).

L'analyse des traductions de ces *realia* est marquée par leur hétérogénéité : une même *realia* américaine trouve plusieurs traductions, tantôt étrangéisantes, tantôt domestiquantes.

### 3.4.1. Les unités de mesure

Parmi les unités de mesure figurent le *foot*, le *inch*, le *mile*, le *pound* et le *yard*. Dans 75 % des traductions de ces unités de mesure, Vladimir Nabokov a eu recours à l'emprunt, participant ainsi majoritairement à leur étrangéisation (82,5 %) pour le public soviétique.

Alors que les *realia* *mile*, *foot* et *yard* ont été majoritairement traduites par leur transcription en alphabet cyrillique, la traduction de *inch*, quant à elle, est plus variée. Si l'unité de mesure apparaît dix fois dans notre set de données, elle a été traduite à six reprises par *диуім* [diouïm], le terme russe qui désigne le *inch* américain, entré dans la langue par l'emprunt au néerlandais *duim*, d'après le dictionnaire russe *Kartaslov*. Le *inch* a aussi fait l'objet d'une omission à une reprise et de trois adaptations par la *realia* russe *верпуок*, comme le montre l'exemple ci-dessous.

TS (p. 147)	And less than six <b>inches</b> from me and my burning life, was nebulous Lolita!
TC (p. 169)	А между тем, меньше чем в шести <b>вершках</b> от меня и моей пылающей жизни находилась дымчатая Лолита!

En effet, le *vershok* est une ancienne unité de mesure russe, utilisée jusqu'à l'adoption du système métrique en 1925. L'introduction d'une *realia* russe produit un effet de domestication de la traduction auprès du public soviétique, ou du moins, en partie. En effet, cette *realia* russe pourrait être qualifiée d'historique (Vlakhov et Florin, cité dans Kharina, 2018: 64-69) puisqu'elle n'était plus usitée lorsque que l'autotraduction russe de *Lolita* a été publiée. Cette notion ne pourrait alors sembler concrète qu'auprès d'un groupe restreint du public cible.

TS (p. 7)	She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four <b>feet</b> ten in one sock.
TC (p. 15)	Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять <b>футов (без двух вершков [foutov biéz dvoukh verchkov])</b> и в одном носке). [1.1, 15]

Ce deuxième exemple est un autre cas particulier qui atteste d'une forme d'hybridité des stratégies traductives employées par Vladimir Nabokov. Dans cet exemple, l'auteur a joué sur les deux tableaux : la culture américaine, par l'emprunt *фут* [fout], à l'unité de mesure américaine *foot* ; et la culture russe, en adaptant, à la hausse, la taille de la jeune fille pour y soustraire, et introduire, le *вершок* [verchok].

### 3.4.2. Les devises

Parmi les monnaies américaines présentes dans le corpus se trouvent le *dollar*, le *quarter*, le *dime*, le *nickel*, le *penny* et le *cent*.

Alors que l'item *dollar* fait toujours l'objet d'un emprunt, qui crée un effet théorique d'étrangéisation, les plus petites monnaies, elles, ont été domestiquées. Ainsi, les items *quarter*, *dime* et *nickel* deviennent respectivement – et invariablement – les items *четверток* [tchiévtviértok], *гривенник* [grivennik] et *пяток* [piatok],

leurs équivalents monétaires dans la devise russe. Malgré des effets antagonistes, la traduction de ces *realia* reste harmonieuse. En revanche, l'item *penny* connaît plusieurs traductions.

TS (p. 156)	When she was ready at last, I gave her a lovely new purse of simulated calf (in which I had slipped quite a few <b>pennies</b> and two mint-bright dimes) and told her to buy a magazine in the lobby.
TC (p. 179)	Наконец, она была готова; я снабдил ее напоследок чудной сумочкой из поддельной телячьей кожи (всунув целую горсточку <b>центов [tsiéntov]</b> и два совсем новеньких гривенника) и сказал ей купить себе какой-нибудь журнальчик в холле.
TS (pp. 175-6)	Bourbon Street (in a town names New Orleans) whose sidewalks, said the tour book, "may [I liked the "may"] feature entertainment by pickaninnies who will [I liked the "will" even better] tap-dance for <b>pennies</b> " (what fun), while "its numerous small and intimate night clubs are thronged with visitors" (naughty).
TC (p. 200)	Улица Бурбона (в городе Новый Орлеан), где тротуары, по словам пут подмостком для негритят, которые нет-нет (интересный слог) да и спляшут чечотку за несколько <b>пенни [pienni]</b> (вот весело!), между тем как его многочисленные маленькие интимные ночные кабачки битком набиты теводителя, могут (интересная возможность) служить посетителями (ишь, шалуны!).

Dans ces deux premiers exemples, la traduction semble étrangéisée pour le public soviétique. Alors que, dans le premier exemple, la *realia penny* a été traduite par son synonyme *цента* [tsiént], elle est transcrite en alphabet cyrillique dans le second. De ce fait, la première traduction, à l'inverse de la seconde, ne désigne pas spécifiquement la devise américaine étant donné que le *cent* est une monnaie utilisée dans d'autres devises. La connotation strictement américaine semble alors diluée.

TS (p. 208)	Only very listlessly did she earn her three <b>pennies</b> —or three nickels—per day; and she proved to be a cruel negotiator whenever it was in her power to deny me certain life-wrecking, strange, slow paradisial philters without which I could not live more than a few days in a row, and which because of the very nature of love's languor, I could not obtain by force. [2.7, 208]
TC (p. 235)	Уж больно апатично зарабатывала она свои три <b>копейки</b> [копéйíцки] (а потом три пятака) в день, а в иных случаях умела жестоко торговаться, когда было в ее власти отказать мне в некоторых особого рода разрушающих жизнь, странных, медлительных, райских отравках, без которых я не мог прожить больше нескольких дней сряду и которые, ввиду коренной сущности несказанной истомы, я не мог добыть силой. [2. 7, 235]

Ce troisième et dernier exemple fait montre d'une autre stratégie de traduction, – et d'une autre approche. En effet, l'auteur a domestiqué sa traduction en adaptant l'item *penny* par la monnaie de la devise russe, le *kopeck*.

### 3.4.3. Les types de logement

La deuxième partie du roman *Lolita* est principalement consacrée au voyage d'Humbert Humbert et de Dolores à travers les États-Unis, de ville en ville et de motel en motel.

TS (p. 163)	To any other type of tourist accomodation I soon grew to prefer the Functional <b>Motel</b> -clean, neat, safe nooks, ideal places for sleep, argument, reconciliation, insatiable illicit love.
TC (p. 184)	Всем возможным привалам я очень скоро стал предпочитать <b>так называемые «моторкорты», иначе «мотели» [tak nazyuvaemyé « motorkorty », inatchié « motiéli</b> — чистые, ладные, укромные прибежища, состоящие из отдельных домиков или соединенных под одной крышей номеров, идеально подходящие для сна, пререканий, примирений и ненасытной незаконной любви.

Cet exemple est la première occurrence de la *realia motel*, qui a été introduite dans l'autotraduction russe par une explicitation : « ce que l'on appelle des “motor courts”, autrement dit des “motels” » (notre traduction). La transcription de *motel* est ensuite utilisée de manière plus ou moins constante. En effet, sur les treize occurrences de l'item *motel*, Vladimir Nabokov a utilisé son emprunt, créé, par dix fois. À deux reprises, la *realia motel* a été traduite par la *realia* russe *постоялый двор* [postoialyĭ dvor], qui désigne un type de logement russe, peut-être suranné, qui se compose d'une auberge, d'un restaurant, et d'une cour pour les chevaux et les voitures. La dernière des treize occurrences a été traduite par le terme *гостиница* [gostinitsa], qui désigne une auberge ; la traduction perd alors sa connotation américaine, culturelle et historique, alors niée dans l'autotraduction russe.

#### 3.4.4. Les tenues

Quatre *realia* de tenue apparaissent au sein de notre corpus : le *jeans*, les *sneakers*, le *T-shirt* et le *sweatshirt*.

Parmi ces *realia*, le *jeans*, en plus d'avoir le plus grand nombre d'occurrences, est un symbole particulièrement fort des États-Unis. Pendant la guerre froide, ce type de pantalon se trouvait sous embargo soviétique, notamment pour le symbole de liberté qui lui était associé, mais jouissait d'une popularité certaine sur le marché noir (Chernyshova, 2017). Il n'était donc pas inconnu du public cible de cette autotraduction, mais prohibé par les autorités. En dépit de leur apparente popularité en Union soviétique, les *jeans* ne sont, en aucun cas, traduits par un emprunt : ils font l'objet soit d'une généralisation, qui produit un effet de domestication, soit d'une description, qui crée un effet d'étrangéisation.

Dans les traductions des occurrences de l'item *jeans* analysées comme des généralisations, toutes sont construites à partir de l'hyperonyme *штаны* [chtany], qui désigne, de manière générique, un pantalon et qui annihile, de cette manière, les connotations culturelles et, dans ce cas précis, le symbole associé aux États-Unis, à l'instar du premier exemple ci-dessous.

TS (p. 44)	When she got up to take in the wash, I had a chance of adoring from from afar the faded seat of her rolled-up <b>jeans</b> .
TC (p. 56)	Когда она встала, чтобы внести в дом белье, я издали проследил обожающим взглядом выцветшую сзади голубизну ее закаченных <b>штанов</b> [chtanov].

En revanche, lorsque la traduction est une description de la *realia*, invariablement, elle contient une référence aux *cow-boys*, une autre *realia* américaine, notamment par l'adjectif *ковбойский* [kovboïskii] emprunté à l'anglais américain et russisé, comme le montre ce deuxième exemple.

TS (p. 55)	My knuckles lay against the child's <b>blue jeans</b> .
TC (p. 68)	Суставами пальцев моя правая рука прилегла к <b>синим ковбойским штанам</b> [sinim kovboïskim chtanam] девочки.

Le *jeans* devient alors un « pantalon bleu de cow-boys » (notre traduction). S'il est vrai que l'effet étrange est conservé, cette description perd le symbole de liberté, peut-être d'autant plus fort que le *jeans* était prohibé.

### 3.4.5. Les produits alimentaires

Parmi les sept *realia* appartenant à cette catégorie, les items *coke* et *chewing-gum* ont particulièrement retenu notre attention, car non seulement ils étaient sous embargo soviétique, mais aussi parce que leur traduction n'est pas figée.

Dans l'autotraduction russe, l'item *coke*, qui dispose de quatre occurrences, a été rendu de trois manières selon des stratégies différentes : par la marque, et emprunt, *кока-кола* [koka-kola]; son adjectif *коковый* [kokovyï], calqué sur l'anglais américain et russisé ; et la généralisation *коричневый напиток* [koritchniévyy napitok] qui pourrait être traduite, littéralement, par « boisson brune ». Seul ce dernier exemple a été domestiqué pour le public cible russophone.

Quant à l'item *chewing-gum*, lui aussi cité à quatre reprises, force est de constater que sa traduction n'est pas figée. Quatre traductions différentes ont été observées, créant, cette fois-ci, un effet de domestication pour le public soviétique étant

donné que ces quatre traductions ont perdu leur connotation culturelle. Ainsi, le *chewing-gum* se voit désigner par les expressions suivantes : *жжующая резина* [jjouïouchaia riézina], *резиновая жвачка* [riézinovaia jvatchka], *жевательная резина* [jiévatiélnaia riézina] et *жевательная резинка* [jiévatiélnaia riézinka].

### 3.5. Une Amérique moquée ?

La description de certaines *realia* américaines soulève des interrogations sur les stéréotypes des États-Unis véhiculés par le discours du narrateur.

À l'instar des descriptions de la *realia jeans*, le genre cinématographique *Western* est lui aussi dénommé – de manière plutôt clichée – sous l'appellation « films de cow-boys » (notre traduction), comme dans l'exemple ci-dessous.

TS (p. 340)	In its published form, this book is being read, I assume, in the first years of 2000 A. D. (1935 plus eighty or ninety, live long, my love); and elderly readers will surely recall at this point the obligatory scene in the <b>Westerns</b> of their childhood.
ТС (p. 383)	В напечатанном виде эта книга читается, думаю, только в начале двадцать первого века (прибавляю к 1935-ти девяносто лет, живи долго, моя любовь); и пожилые читатели, наверное, вспомнят в этом месте «обязательную» сцену в <b>ковбойских фильмах [kovboïskikh filmakh]</b> , которые они видели в раннем детстве.

Outre les références aux *cow-boys*, Nabokov décrit les *crew cut*, une coupe de cheveux adoptée, à l'origine, par les équipages des universités de Harvard et de Yale (*Oxford Languages*), comme une « coupe à la hérisson », des termes qui, sous un certain angle, pourraient être interprétés comme moqueur.

TS (p. 29)	I do not remember his ridiculous name but after all those years I still see him quite clearly – a stocky White Russian ex-colonel with a bushy mustache and a <b>crew cut</b> ; there were thousands of them plying that fool's trade in Paris.
TC (p. 39)	Не могу вспомнить его смехотворную фамилию, но после стольких лет он мне видится еще совсем ясно-коренастый русак, бывший полковник Белой Армии, пышноусый, <b>остриженный ежиком [ostrijénnýi iéjikom]</b> . (Таких, как он, не одна тысяча занималась этим дурацким промыслом в Париже.)

Bien que cette traduction soit relativement fidèle à la représentation de la *crew cut*, le choix des mots, tout comme le choix d'accoler l'image stéréotypée de *cowboy* au genre *Western* et au *jeans*, soulève des questions tant sur l'image de l'Amérique que sur l'opinion du narrateur à l'égard de cette société.

#### 4. Discussion

Les effets de cet équilibre relatif entre l'étrangéisation (57 %) et la domestication (43 %) des *realia* américaines ouvrent deux principales pistes de réflexion : la ligne traductive de Nabokov et les potentielles conséquences de ses incohérences sur la perception du discours du narrateur.

La balance entre l'étrangéisation et la domestication des *realia* américaines, à laquelle s'ajoute une inconstance dans la traduction des mêmes *realia*, montre que Nabokov ne s'était pas fixé de ligne directrice. En effet, certaines *realia* aux nombreuses occurrences, comme le *inch*, le *jeans*, le *chewing-gum*, le *penny* et le *coke*, ne possèdent pas de traductions figées. Cette inconstance des traductions enrichit, semble-t-il, l'autotraduction russe, tant culturellement que lexicalement. En contrepartie, il pourrait en résulter un manque de clarté sur l'exact référent de ces traductions. Interprétée par le prisme de la guerre froide, cette observation tend à confirmer que Nabokov éprouvait des difficultés à cerner son public cible (Edel-Roy, 2010: 5). Toutefois, les observations de Gassin (2023) remettent en doute cette seule explication, puisqu'en 1922, la traduction russe du roman français *Colas Breugnon*, réalisée par Nabokov, était déjà teintée d'incohérences traductives. Ces incohérences étaient alors expliquées par un manque de temps

et de motivation (Gassin, 2023), deux motifs qui ne peuvent s'appliquer dans le présent cas puisque l'entreprise de l'autotraduction de *Lolita* est le fruit de la volonté de l'auteur (Nabokov, 1985: 48, cité dans Couturier, 2000: 522). Dès lors, sans exclure l'hypothèse de la difficulté de cerner le public cible, cette incohérence traductive pourrait être une caractéristique de l'auteur puisque de mêmes observations ont été observées dans deux traductions réalisées à cinquante ans d'écart, reflétant ainsi sa fervente défense de la créativité littéraire (Norman, 2018: 259). Pour le vérifier, d'autres recherches devront être menées.

S'agissant de la perception et de l'interprétation de la personnalité du narrateur du roman, Humbert Humbert, elles pourraient être affectées par cette balance entre l'étrangéisation et la domestication des *realia* américaines. Humbert Humbert est, en effet, un Européen, né d'un père suisse et autrichien et d'une mère anglaise, qui immigré aux États-Unis pour y mener des affaires. Le manque d'harmonie entre les traductions d'une même *realia*, donne au narrateur, déjà très cultivé, un bagage culturel supplémentaire. Il exprime, par son discours, sa connaissance de la culture russe, se rapprochant ainsi d'un citoyen soviétique, mais créant également une légère incohérence dans la mesure où cette affiliation n'est nullement présente au sein du roman original. De plus, la traduction clichée des *realia jeans*, *Western* et *crew cut* de cette analyse, semble également donner à ce narrateur une voix critique envers certains aspects de la culture américaine. Toutefois, les preuves manquent encore pour parler d'une russification du roman.

## 5. Conclusion

Au terme de cette comparaison des *realia* américaines du roman *Lolita* et de leur traduction russe, deux principaux résultats sont à souligner : un équilibre entre l'étrangéisation (57 %) et la domestication (43 %) de ces termes culturels, et une variation dans les traductions d'un même item lorsque celui-ci disposait de plusieurs occurrences.

Par une approche au départ du texte source, notre hypothèse initiale, selon laquelle Nabokov a domestiqué les *realia* américaines, est invalidée. Peut-être serait-il opportun d'analyser la présence de *realia* américaines ou russes par une comparaison au départ du texte cible en vue de confronter les résultats.

De plus, une analyse diachronique des *realia* américaines n'est pas exempte de limites.

Premièrement, si l'on sait que l'Union soviétique menait une politique de répression à l'égard des États-Unis, il semble, en revanche, difficile d'en mesurer la force et de définir la manière dont elle s'exprime textuellement ; et *in extenso*, de distinguer l'état théorique des connaissances du public soviétique au sujet des spécificités culturelles des États-Unis. Il ne peut dès lors être exclu que des items que nous avons considéré, en l'absence d'autres études, comme des *realia* étaient, en réalité, exempts de censure. D'autres études sur les traductions de romans américains à destination du public du bloc de l'Est sont appelées à être réalisées pour déterminer la relation du public soviétique aux objets et concepts américains au temps de la guerre froide.

Deuxièmement, les résultats de notre étude ne peuvent encore être interprétés comme la cause du contexte dans lequel l'autotraduction russe du roman *Lolita* a été publiée. Pour déterminer si ce contexte socio-politique a influencé Nabokov dans sa pratique traductive, il serait alors opportun d'appliquer cette méthodologie à d'autres traductions du roman, à destination de publics cibles du bloc de l'Est et de l'Ouest, avec ou sans la collaboration de l'auteur, et d'en comparer les approches. Ces comparaisons permettraient de non seulement affiner notre connaissance de la relation du public soviétique à l'égard des spécificités culturelles américaines, mais aussi de déterminer si ces incohérences constituent une caractéristique de la pratique traductive de Nabokov, ou si elles constituent une exception découlant du contexte politique et éditorial.

## RÉFÉRENCES

### CORPUS

NABOKOV, V. (2011) *Lolita*. London: Penguin Books.

NABOKOV, V. (2012) *Лолита*. Traduit par V. Nabokov. Saint-Pétersbourg: Азбука.

### OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

BOGDANOV, K. (2017) Fetishism under Developed Socialism: Leningrad Adolescents and the Chewing-Gum Craze in the 1970s. *Forum for Anthropology and Culture*, 13, pp. 306-324.

BRAND, D. (1987) The Interaction of Aestheticism and American Consumer Culture in Nabokov's *Lolita*. *Modern Language Studies*, 17(2), pp. 14-21.

CHERNYSHOVA, N. (2017) "The Great Soviet Dream": Blue Jeans in the Brezhnev Era and Beyond. In: G. Roberts, dir. *Material Culture in Russia and the USSR: Things, Values, Identities*. Bloomsbury, pp. 155-172.

COUTURIER, M. (2000) Traduire *Lolita*. *Revue des études slaves*, 72(3-4), pp. 521-529.

EDEL-ROY, A. (2010) *Lolita* ou "l'ombre d'une branche russe". Étude de l'autotraduction. *Miranda*, 3. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/miranda.1536>.

FERNÁNDEZ GUERRA, A. (2012) Translating culture: problems, strategies and practical realities. *Sic: Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 3(1), pp. 1-27.

GASSIN, A. (2023) La traduction de *Colas Breugnon* de Romain Rolland par Vladimir Nabokov : une version russifiée ?. *Histoire culturelle de l'Europe* [Preprint], 5. Disponible sur : [http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php\\_id\\_2443.html](http://www.unicaen.fr/mrsh/hce/index.php_id_2443.html).

HALL, E. (1959) *The Silent Language*. Doubleday&Cie.

KHARINA, A. (2018) *Realia in Literary Translation: A Quantitative and Qualitative Study of Russian Realia in Norwegian and English Translations*. University of Oslo.

KOMAROMI, A. (2018) Samizdat and Tamizdat. In: D. M. Bethea, S. Frank, dir. *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press (Literature in Context), pp. 166-173. Disponible sur : <https://doi.org/10.1017/9781316258132.020>.

LYGO, E. (2018) Translation and The Cold War. In F. Fernández, J. Evans (eds)

- The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Abingdon and New-York: Routledge (Routledge Handbooks in Translation and Interpreting Studies), pp. 442-454.
- NORMAN, W. (2018) The Cold War. In: D. M. Bethea, S. Frank, dir. *Vladimir Nabokov in Context*. Cambridge University Press, pp. 257-265.
- OUSTINOFF, M. (2004) Les *Lolita* de Vladimir Nabokov : traductions ou adaptations ?. *Palimpsestes*, 16, pp. 117-135. Disponible sur : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1597>.
- RAZUMOVA, L. (2021) Les traductions de *Pale Fire* vers le russe. In: J. Loison-Charles, S. Shvabrin, dir. *Vladimir Nabokov et la traduction*. Arras: Artois Presses Université, pp. 153-166.
- REISCH, A. (2013) *Hot Books in the Cold War: The CIA-Funded Book Distribution Program behind the Iron Curtain*. Budapest – New York: Central European University Press.
- ROSCOFF, N. (2015) *On Literary (Ab)normality: Lolita and Self-Translation*. University of Alberta.
- VAN POUCKE, P. (2012) Measuring Foreignization in Literary Translation: An Attempt to Operationalize the Concept of Foreignization. In: H. Kemppanen, M. Jänis, A. Belikova, dir. *Domestication and Foreignization in Translation Studies*. Frank & Timme, pp. 137-159.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London – New York: Routledge.
- WEPLER, R. (2011) Nabokov's Nomadic Humor: *Lolita*. *College Literature*, 38(4), pp. 76-97.

#### ANNEXE

La liste ci-dessous comporte les *realia* que nous avons pu extraire manuellement et leur nombre d'occurrences.

#### **REALIA GÉOGRAPHIQUES**

*Middle West* (1) ; *States* (2).

**REALIA ETHNOGRAPHIQUES**

*Baseball* (1) ; *(blue) jeans* (8) ; *bobby pin* (2) ; *Bronx cheer* (1) ; *bucks* (1) ; *cent* (4) ; *cheerleader* (1) ; *Chevrolet* (1) ; *chewing-gum* (4) ; *Chrysler* (2) ; *coke* (4) ; *colonial inn* (1) ; *crew cut* (1) ; *davenport* (5) ; *Deseret News* (1) ; *dime* (3) ; *diner* (1) ; *Disney* (1) ; *Dodge* (1) ; *dollar* (14) ; *drive-in* (1) ; *Fast Day* (1) ; *foot* (5) ; *fudge* (2) ; *girl-scout* (4) ; *inch* (10) ; *Independence Day* (1) ; *jazz* (1) ; *jitterburg* (1) ; *juke-box* (1) ; *levis* (1) ; *lollipop* (1) ; *mile* (17) ; *motel* (13) ; *nickel* (3) ; *night club* (1) ; *pancake* (1) ; *Pegasus* (1) ; *penny* (3) ; *pickaninny* (1) ; *popcorn* (2) ; *pound* (7) ; *quarters* (1) ; *ranch* (7) ; *Santa Claus* (1) ; *skater* (1) ; *sneakers* (3) ; *square-dancing* (2) ; *sundae* (4) ; *sweatshirt* (4) ; *tap-dance* (1) ; *teddy bear* (1) ; *T-shirt* (3) ; *Western* (1) ; *yard* (1) ; *zoot-suiter* (1).

**REALIA SOCIOPOLITIQUE**

*Bobby-soxer* (1) ; *Children's Bureau* (1) ; *colonel* (5) ; *Common Law* (1) ; *country club* (1) ; *Department of Public Welfare* (1) ; *district* (2) ; *governor* (1) ; *Mann Act* (1) ; *Proclamation* (1) ; *Reverend* (2) ; *seventh-grader* (1) ; *state* (14) ; *WAC* (1).

### Résumé

Le présent article propose d'identifier l'approche et les stratégies traductives adoptées par Vladimir Nabokov pour traduire en russe les *realia* américaines dans le cadre de son autotraduction russe de *Lolita*, roman publié en 1967, dans le contexte de la guerre froide. À cet effet, les *realia* américaines ont été sélectionnées à partir de l'original et extraites manuellement, ainsi que leur traduction, en vue de constituer un corpus parallèle. Ce corpus a ensuite été analysé selon les paramètres suivants : la catégorie thématique de la *realia* identifiée, la sous-catégorie, la stratégie traductive et l'étrangéisation ou la domestication de la traduction. L'analyse révèle une approche étrangéisante de la traduction de ces items culturels, ainsi qu'une inconstance dans la traduction d'un même item. Les limites de cette étude et des suggestions de recherche sont évoquées.

**MOTS CLÉS :** *Lolita*, Vladimir Nabokov, autotraduction russe, *realia* américaines, guerre froide

### Summary

This article aims to identify the approach and translation strategies employed by Vladimir Nabokov in his translation of American realia into Russian as part of his self-translation of the novel *Lolita* (1967) in the context of the Cold War. For this purpose, the American realia were selected from the original and manually extracted, along with their translation, to constitute a parallel corpus. This corpus was analysed according to the following parameters: the thematic category of the realia identified, the subcategory, the translation strategy and the foreignization or domestication of the translation. The analysis reveals a foreignizing approach to translating these cultural items, as well as inconsistencies in the translation of some of the items. The limitations of this study, along with suggestions for further research, are discussed.

**KEYWORDS:** *Lolita*, Vladimir Nabokov, self-translation into Russian, American realia, the Cold War

Ágnes ORZÓY

University of Jyväskylä (Finland)

*Original Research Paper*

## **“My Father: A Truly Untranslatable Pun” The English (Non-)Reception of Two Hungarian Novels**

### **1. Introduction**

The aim of this paper is to contribute to the understanding of how the globalisation of the publishing industry affects the market for the literature of peripheral countries and languages. More specifically, by examining two contemporary Hungarian novels, I aim to explore the factors that contribute to or hinder the publication of translation of literary fiction written in a peripheral language, with particular focus on translation into English, the hyper-central language.

The two novels - *Revised Edition* by Péter Esterházy and *No Live Files Remain* by András Forgách - lend themselves readily to this kind of investigation, due to both their similarities and differences. The subject matter of the two novels is strikingly similar: both concern the authors' discovery that their parents had worked as agents for the secret services of the Communist party-state in Hungary. Curiously, both novels were sequels to earlier works published by the same authors, written before their respective discoveries, and served as homages to their parents.

By the time *Revised Edition* was published, Péter Esterházy was already a highly acclaimed writer on the international scene-especially in Germany-though five of his books had also been translated into English. Since then, *Revised Edition* has been translated into several languages. However, no English translation of *Revised Edition* exists to date. András Forgách, in contrast, was not well-known internationally; however, *No Live Files Remain* became one of the highlights of the 2016 Frankfurt Book Fair and was sold to prestigious publishers in several languages, including English to Simon & Schuster UK. By mapping the efforts of various

actors to introduce the two novels to the international-and especially the English-language-publishing scene, I aim to provide a tentative answer to how and why this occurred.

After outlining the theoretical background of my research, I will briefly situate the two novels within the Hungarian literary scene. Next, I will discuss the international presentation of Forgách's novel by the author and his agent, and comment on the title and framing of the English-language editions. Based on interviews with various representatives of the publishing industry as well as Esterházy's friends and family, I will attempt to map the failure of efforts to find an English publisher for *Revised Edition*, and make a case for the book's significance. Finally, I will summarize the reasons for the diverging fates of the two books, distinguishing between those specific to these cases-i.e., related to individual decisions, aspirations and skills-and those related to the functioning of the globalised publishing industry.

My research draws on a variety of sources: theory, reviews, interviews, emails, informal conversations, as well as participant observation and practice, since in my role as foreign rights director for a Hungarian publisher of literary fiction, I am also part of the publishing industry whose operations I investigate in this paper. Therefore, my research questions are grounded in challenges I encountered in the course of my work at international book fairs and other events within the international publishing industry. However, as a researcher, my aim was exploration and understanding rather than business activity. These aims, I realized, often led me down different paths and to different conclusions. Even though the result may be eclectic in certain sections, at times verging on literary criticism or investigation, this eclecticism was necessitated by the nature of my topic, which lies at the intersection of theory and practice.

## 2. Theoretical Background

The dynamics of product flow in the global book market are characterized by a highly uneven pattern (*cf.* Casanova, 2002: 7-9; Sapiro, 2020), with the vast majority of translations originating from English, the hyper-central language (*cf.* Van Es and Heilbron, 2015: 297). Even though the globalised book market has facilitated the transnational circulation of books, the transformation of book pub-

lishing into an industry dominated by large corporations has negatively impacted diversity-in the qualitative, rather than the quantitative, sense-as the industry must adhere to “the logic of the field” and “the law of profitability,” therefore imposing “commercial censorship” on many books (*cf.* Sapiro, 2016: 87). These constraints increasingly apply to small, independent publishers, especially in the UK and the US (*ibid.*: 88).<sup>1</sup>

The globalisation of the literary field “conceals a high degree of centralization and a concentration of the power of consecration in central cities and in the hands of the most prestigious publishers and agents” (Sapiro, 2020: 496). For a book written in a peripheral language, several factors-beyond the book's quality and the willingness and competence of the actors involved-shaped by the structure and features of the global book market facilitate the dissemination of certain books while creating obstacles for others.

In the last decade or so, the flow of literary fiction from the periphery to the centre has been explored in numerous articles that draw on the theoretical framework of Pierre Bourdieu's field theory, which paved the way for the sociological study of publishing, the study of power relations in the translation of literature by Pascale Casanova and others, and Gisèle Sapiro's works, which extend Bourdieu's model to the transnational circulation of literature. These articles establish various models that provide analytical tools for further research in this field, tracing the life of books from national creation to transnational circulation. They examine the multiple (micro, meso, and macro) levels that determine a book's fate, from the national to the transnational, exploring the factors, actors, and moments that interact and ultimately lead to either breakthrough or rejection. The authors of the papers emphasize that these are often “complex and unpredictable chains of events” (*cf.* McMartin and Gentile, 2020: 272), yet they all agree that the constraints of a globalised publishing industry largely affect the fate of books and authors from the periphery.

The articles I reference were primarily written by scholars at universities in the Netherlands and Belgium and discuss the transnational production of Dutch/

<sup>1</sup> *Cf.* Bourdieu's (2008) analysis of how publishers-specifically French publishers in his case-navigate the field based on criteria ranging from pure economic considerations to a combination of literary merit and economic feasibility. He also discusses the role of small publishers in publishing translations as a form of “literary resistance against the invasion of commercial literature, mainly from English.” (p. 19)

Flemish literary fiction.<sup>2</sup> Translation studies and the sociology of literature have a strong tradition in these countries, and this particular linguistic scene lends itself to such investigation, as it is “a small but highly internationalized literary field” (Franssen and Kuipers, 2013: 49). The Hungarian literary field is similar to the Dutch/Flemish one in that it is a small field with relatively high prestige. However, it differs from the Dutch/Flemish field in that it is much less internationalized, institutionalized, and consequently much less studied. In analysing the factors that led to one of the Hungarian books discussed here being translated into English and the other being rejected by English-language publishers, I will rely heavily on the models outlined in these articles, as the conditions and mechanisms they describe can be adapted to the transnational circulation of Hungarian literary fiction.

### 3. Two Strikingly Similar Stories: The Birth of Two Hungarian Novels

After the fall of the Communist regimes in Eastern Europe in 1989-90, people gradually began to realise the extent to which the Communist secret services had pervaded these societies. A number of works on this topic were written by Hungarian writers involved in various ways: some were themselves reported on, often by close friends, others were agents or relatives of agents.<sup>3</sup> The two books I discuss here belong to the latter category.

Péter Esterházy, a scion of an ancient noble family and renowned writer, finished his magnum opus *Celestial Harmonies* in 2001. In that book, he wrote about his father, a larger-than-life figure, extending the term “my father” (*édesapám*) to refer to all the male figures in the Esterházy family, dating back to the 17<sup>th</sup> century. Thus, Esterházy's father became an allegorical figure representing

<sup>2</sup> I rely especially on Van Es and Heilbron (2015) and McMartin and Gentile (2020). The former article discusses the flow of Dutch literary fiction into English-i.e., from periphery to centre-using a multi-level field approach (for a description of the model, see Van Es and Heilbron, 2015: 298), while the latter analyses the transnational circulation of a single book, Stefan Hertmans's *War and Turpentine*, translated into thirty languages, focusing on the agents involved in the process. Another important article I relied on is by Franssen and Kuipers, which discusses the choices of Dutch acquisition editors in the global market, i.e., the flow to the periphery. Sapiro (2008) provides a general analytical framework for the circulation of translated books.

<sup>3</sup> Cf. Deczki (2017), a comprehensive article on this topic.

Hungarian history. One year after the publication of *Celestial Harmonies*, Esterházy published a book entitled *Revised Edition*, in which he revealed that his father had been an agent of the Communist regime—a fact he discovered after the publication of *Celestial Harmonies*.

*Revised Edition* takes the form of a commentary: Esterházy printed the reports written by his father that he had previously copied by hand. The reports are printed in red, while the son's reactions are written in black. His immediate reactions to the text are printed without brackets, while later reactions are enclosed in square brackets (2001) and chevrons (2002). By copying his father's reports, Esterházy traces how his father's daily engagement and cooperation with the regime alters his personality, daily life, and interactions with others. What we witness is the mechanism and logic of oppression, and the process through which an autonomous individual becomes not only an oppressed person but an instrument of oppression. *Revised Edition* is also a Bildungsroman, a novel that traces the process through which the son—and a postmodern writer—comes to terms with a reality that changes everything, as well as the gradual erosion of the father's character as he spends increasing time working as an agent.

In 2007, András Forgách, primarily known as a playwright and dramaturg, wrote a novel entitled *Zehuze* (Hebrew for “*c'est la vie*,” “that's what there is”), a 700-page family memoir consisting of the fictitious letters of a Hungarian-born Israeli woman written between 1947 and 1976 to her daughter—Forgách's mother—who grew up in Tel Aviv, later became a fervent Communist and anti-Zionist, emigrated to Hungary, and started a family there. Later on, Forgách—one of the four children—discovered that his adored mother had been an agent of the Communist secret service in Hungary, replacing his father after the latter became mentally ill. Eight years later, Forgách wrote a book entitled *No Live Files Remain* about this revelation. *No Live Files Remain* is divided into three parts: the first is the story of the parents in the form of short stories, with flashbacks to their past in British Mandate Palestine, interspersed with their letters and reports from his mother's handler in footnotes. The second part consists of poems, with the parent's letters in footnotes, while the third is the son's commentary on their story.

The Hungarian reception of the two books is not the subject of this article. I will briefly mention that Esterházy's book was a significant literary, cultural, and social event, accompanied by numerous reviews from literary critics and articles by

journalists. The articles represented a broad spectrum of opinions, ranging from denunciation to praise of the book and its author. Forgách's book generated less of a stir, but was also highly controversial, more in terms of its content and message, as well as the persona of the author. In contrast, critics of Esterházy's book were divided between those who considered it a literary masterpiece and those who argued that it lacked literary merit.

#### **4. The Presentation of András Forgách's *No Live Files Remain* on the International Scene**

Forgách's book *No Live Files Remain* was one of the “hot” books at the Frankfurt Book Fair in 2016, which means that it was one of the most frequently mentioned books at informal gatherings of the industry professionals. But by the time the book was presented at the fair, the translation rights had already been bought by thirteen foreign publishers, all of whom were highly prestigious literary publishers in Western Europe, North America and Egypt. In the following sections, I will try to explore the reasons behind such unprecedented success of this Hungarian literary book, which was published only a year earlier.

##### **4.1. The Publisher/Agent**

The Hungarian publishing industry has its own distinct characteristics, owing to its history of state ownership (until 1990) and limited contact with the international publishing industry (cf. Orzóy, 2021: 72-75). In recent decades, however, Hungarian publishing professionals have begun to integrate into the international publishing sphere and apply the skills they have acquired there to transform the domestic publishing industry. One of the most important emerging figures in the market was Bence Sárközy, co-founder of the Libri Group, which soon became the leading distributor in the Hungarian market.

After acquiring Jelenkor, a prestigious literary publisher, in 2015, Sárközy founded a literary agency to represent the translation rights of Jelenkor's authors. As Péter Nádas, the publisher's most esteemed author, was represented by a German-Swiss literary agency, Sárközy had to find another author with the right qualities to pitch

to foreign publishers.

“*No Live Files Remain* by András Forgách came into my life as a meteor last summer,” Sárközy wrote in a brochure about Forgách's book, prepared specially for the Frankfurt Book Fair. Although it is common practice for publishers and agents to produce printed materials-typically catalogues or rights lists-for book fairs, the brochure on *No Live Files Remain* was unusual. For one thing, it was prepared with great care, featuring a special design, along with photos, documents, and quotes from reviews. Moreover, it devoted an entire page-the first page-to the publisher/agent. It aimed to signal the arrival on the international literary scene not only of a book, but also of a publisher/agent with a book that has the potential for international success.

## 4.2. Framing

In order for a book to attract the attention of acquisition editors, it must be framed convincingly by the agent. For literary fiction coming from a peripheral language, it must be framed “according to specific literary and cultural codes” (cf. Van Es and Heilbron, 2015: 303). Generally speaking, a Hungarian book would typically have to be framed as being distinctly Hungarian and, at the same time, universal or cosmopolitan.

When asked in an interview about the reasons for the international success of Forgách's book, the publisher/agent explained that he pitched it to international publishers as follows: “It is about the undying love of a son for his mother, who turns out to have betrayed even her loved ones for an ideal.”<sup>4</sup> Framed primarily as a universal family story of love and betrayal, *No Live Files Remain* is also specifically a Hungarian book, according to the Hungarian publisher's website, as it sheds light on how “Hungarian society has not yet managed to deal with a trauma of this kind, which has deeply touched the lives of many people in the country. The enthusiastic reception of András Forgách's book is a moving testimony of this desire to confront the past.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> “Egy fiú múlhatatlanul szereti az anyját, akiről a halála után sok évvel kiderül, hogy egy eszme miatt elárulta még a szeretteit is.” Pálos. All translations in this article from Hungarian, Italian and Russian are mine.

<sup>5</sup> <https://sarkozyandco.wordpress.com/2016/04/07/andras-forgach-no-live-files-remain/#more-668>.

### 4.3. The Author's Interventions

As András Forgách explained in an interview (*cf.* Baczoni, 2016), the sale of translation rights to several territories was based on Forgách's self-translation of a substantial part of the novel. He also included a section not part of the original Hungarian edition (written in English and entitled "London, 1962," this chapter recounts his father's exploits in London as an agent of the Hungarian Communist secret services; it was also included in the revised Hungarian edition, in Forgách's self-translation). When Simon & Schuster bought the World English rights to the book, they commissioned a professional and experienced literary translator, Paul Olchváry.

The final translation included two new chapters, while some parts were omitted. As Forgách's publisher/agent explained in an interview (*cf.* Rostás, 2018), there were several reasons why the revision was necessary: first, many realia familiar to Hungarian readers needed to be explained for the foreign reader; second, some parts seemed out of place in what Bence Sárközy called the "international version," while others warranted inclusion. Third, and most interestingly, as Bence Sárközy put it:

in Hungary, personal drama does not require the same level of explanation as it does abroad: here, the vulnerability of the situation—that we cannot get a clear picture, or only a few drops at a time, depending on the prevailing political wind, of the agents of the previous regime—forms part of our common knowledge.<sup>6</sup>

In other words, the publisher/agent assumed that certain events, causal chains, personal choices, and so on would not be understandable or could be misunderstood without altering the original Hungarian, and the author agreed with this decision.

### 4.4. Titles of the English-Language Editions

András Forgách's book was published in the UK by Scribner, a prestigious literary imprint of Simon & Schuster UK. *Scribner* holds World English rights,

<sup>6</sup> *"Itthon a személyes dráma nem igényel olyan magyarázatokat, mint más országokban: a mi közös tudásunknak jobban része az a kiszolgáltatottság, hogy nem – vagy csupán a politikai széljárásnak megfelelően csepegtetve – nyerhetünk tiszta képet az előző rendszer ügynöküeiről." Ibid.*

excluding Canada, where the publisher is Hamish Hamilton, an imprint of Penguin Random House. The Scribner edition was published in 2018 under the title *No Live Files Remain*, a literal translation of the original, which was changed to the title of the Canadian edition, *The Acts of My Mother*, for their 2019 edition—a title that is easier to understand and relate to, as it enhances the story's family angle rather than the political one. The translator, Paul Olchvary, concurred:

In Hungarian, the original title works splendidly, since it immediately conjures up Communist-era state security files in the minds of potential readers, along with all of that emotional baggage; in English, at least for readers who didn't grow up living in police states, that isn't the case. Not that inviting people to wonder, read the book description to find out more, or even to Google a bit, is necessarily a problem in and of itself, but publishers naturally want to limit the time potential readers spend scratching their heads if they are to have a realistic prospect of reaching a relatively wide audience and selling enough books to remain financially viable businesses; indeed, it's essential that a title can hook a good many people from the start—and in this case, who can't relate to the acts of a mother, after all?<sup>7</sup>

## 5. Unpublished in English: Peter Esterhazy's *Revised Edition*

*Revised Edition* by Peter Esterhazy, one of the internationally best-known figures in Hungarian literature, who was “canonized” as early as the 1980s in Germany (*cf.* Lorincz, 2002: 27), was published thirteen years before Andras Forgach's book was first released. Published in thirteen languages to date,<sup>8</sup> it has been reasonably well received in several territories, especially in Russia, where it garnered an enthusiastic response from readers and critics alike (*cf.* Sereda, 2022: 261-262), and inspired Lyudmila Ulitskaya's novel *Jacob's Ladder* (*ibid.*: 270). In the Netherlands, the widely translated psychologist Douwe Draaisma found

<sup>7</sup> Email communication, 13 July 2023. Olchvary has since passed away (February 2024).

<sup>8</sup> According to the database of the Digital Literary Academy at the Petofi Literary Museum, Budapest: <https://pim.hu/hu/dia/dia-tagjai/esterhazy-peter#bibliografia>.

the contribution of Esterházy's two books-*Celestial Harmonies* and *Revised Edition*-so important for what they reveal about memory that he devoted an entire chapter of his book entitled *Forgetting: Myths, Perils and Compensations* to them (cf. Draaisma, 2017: 179-192).

Although as many as seven books by Esterházy have been translated into English,<sup>9</sup> including the 'prequel' to *Revised Edition*-Esterházy's magnum opus, *Celestial Harmonies*-and *Not Art*, a less successful work published after *Revised Edition*, the latter has yet to be translated into English.

### **5.1. What Might the Reason(s) for the Rejection of *Revised Edition* Be?**

I inquired with Esterházy's agent, Marc Koralnik of the Liepman Agency. He referred me to Dan Halpern, the editor of Ecco, the publisher of *Celestial Harmonies*, who wrote me that, due to the lack of success with *Celestial Harmonies*, they decided against publishing the next book.<sup>10</sup>

Esterházy's translator, Judy Sollosy, has a slightly different recollection. She told me in a personal conversation that, although *Celestial Harmonies* had been well received, Esterházy's publishers were reluctant to publish *Revised Edition*. Sollosy, who-as is common with translators of peripheral languages-also acts as an (unofficial and unpaid) agent for the authors she translates, spoke with several American publishers who had previously published Esterházy's works, but none of them were interested. Although Sollosy translated the author's preface, and had it published multiple times<sup>11</sup> in the hope of attracting a publisher's attention, no offer was made for the English translation rights of the book. Sollosy believes that the reluctance of American publishers was motivated by the perception that the book would not be understood by the American audience and would ultimately harm Esterházy's reputation. In her words:

<sup>9</sup> *The Glance of Countess Hahn-Hahn* was published only in the UK, *Not Art* only in the US. *Helping Verbs of the Heart*, *The Book of Hrabal*, *A Little Hungarian Pornography*, *She Loves Me* and *Celestial Harmonies* were published both in the UK and the US. Sollosy, p. 109.

<sup>10</sup> Email communication, 28 February 2022.

<sup>11</sup> E.g., in *The Wall in My Head: Words and Images from the Fall of the Iron Curtain. A Words Without Borders Anthology*, ed. Words Without Borders. Rochester, NY: Open Letter, 2009.

The three of us-Esterházy, Halpern and Sollosy-sat down for dinner after *Celestial Harmonies* had already been published, and Halpern loved it. He then asked Péter what the next book was going to be. Péter said it was called *Revised Edition*. “So what's it about,” he asked, and we told him. Halpern replied, “I don't think we want this; it would be a mistake.” I said I completely agreed and translated what he had said to Péter. “America is a different world. They wouldn't understand a word of it. They don't know what an agent or a handler is. Plus, it's full of unfamiliar names. They only know one thing: agents are bloody Communists. Oh, so if Péter's father is a Communist, then his son must also be a Communist.” Péter said, “Okay.” Still, I kept trying to pitch it to American publishers but they all said, “No, thank you.”<sup>12</sup>

In a personal conversation, Esterházy's widow Gitta Esterházy explained that her husband had never enjoyed the same reputation in the United States as in Germany simply because, while he spoke excellent German, he had almost no English skills. When *Celestial Harmonies* was published, the American publisher invited the Esterházy to New York and hosted a party for them. However, this was a one-off event, as he was unable to benefit from the networking opportunity because he could not communicate with the other guests. Gitta Esterházy felt that, in addition to her husband's lack of English skills, the absence of support from influential figures in the publishing industry and prominent American cultural figures-such as the endorsement of Susan Sontag for Péter Nádas and László Krasznahorkai-was also a liability. In contrast, she pointed out that both Esterházy's German and Italian translators were renowned writers themselves - Terézia Mora and Giorgio Pressburger, respectively - which proved to be a significant asset in those territories. Gitta Esterházy agreed that the fact that *Revised Edition* dealt with a topic difficult for American readers to understand was also a factor in the book's rejection.<sup>13</sup>

In discussing the very limited reception of Esterházy in the UK, Zsuzsanna Varga also mentions the importance of the fact that Esterházy did not have a translator living in the UK or a strong network in British literary circles, as was the case

<sup>12</sup> Personal communication, 23 July 2021.

<sup>13</sup> Personal communication, 2 March 2023.

with Sándor Márai or Magda Szabó whose translators-George Szirtes and Len Rix, respectively-maintained the authors' presence in the UK (cf. Varga, 2022: 107).<sup>14</sup>

Marianne D. Birnbaum, professor emerita at UCLA and a friend of Esterházy, who was also the author of two books of interviews with him,<sup>15</sup> wrote one of the few reviews on *Revised Edition* in English to date.<sup>16</sup> When I asked her in an email about Esterházy's reception in the US, she replied that

if I am to be honest, we cannot speak of true reception. A few of his novels (for example, the Danube book [*The Glance of Countess Hahn-Hahn*]) received a minimal number of brief reviews... Only those intellectually and politically engaged with Central Europe read him, at a time when distinguishing between the Soviet Union and the countries west of the main power source was pivotal. After the fall of the Soviet Union, interest in those countries (previously triggered by their dependence and opposition) gradually atrophied and nearly disappeared (perhaps Kundera is the only exception, or Hrabal, but neither is popular; they are seen as 'elitist reading').<sup>17</sup>

Birnbaum also mentioned that, as in the UK, there were no influential critics in the US-nor any translator residing there-who championed Esterházy. She believed that the reason *Revised Edition* was never translated into English was simply that

<sup>14</sup> Esterházy had three translators: Richard Aczel (*The Glance of Countess Hahn-Hahn*), who translated only one book by Esterházy and did not continue; Judy Sollosy, who resides in Budapest; and Michael Henry Heim (1943-2012) (*The Helping Words of the Heart*), a Slavist professor in California whose main focus was Russian, Czech and Serbian literature. (*Ibid.*, 101)

<sup>15</sup> Birnbaum, Marianna D., *Esterházy-kalauz. [A Guide to Esterházy]*, Budapest: Magvető, 1991, revised ed. 2017; *Az évek iszkolása. [The Flight of the Years]*, Budapest: Magvető, 2015. (The latter was also published in German as *Die Flucht der Jahre*, Berlin: Hanser, 2017.) Birnbaum passed away in February 2025.

<sup>16</sup> Birnbaum, Marianne D., "Peter Esterházy. Javitott kiadás", *World Literature Today*, 2003, 77 (1), pp. 116-117. Cf. also Land, Thomas, "Beaten into Betrayal?", *Times Literary Supplement*, 13 September 2002, p. 24.

<sup>17</sup> Email communication, 10 March 2023. In her article on the American presence of Péter Esterházy, his translator Judy Sollosy mentions several examples to illustrate that Esterházy is known to American intellectuals. For instance, John Updike refers to him in one of his essay collections. Sollosy also points out that Esterházy's books have been taught at least at three American universities (cf. Szöllösy, 2022: 113-114). It must be noted, however, that two of the professors who taught Esterházy are of Hungarian origin-Marianna D. Birnbaum and Ivan Sanders, the translator of Péter Nádas.

he was not famous enough, and therefore the scandal itself was too distant from the US. It made a splash where informing by a friend, a family member or a foe was an expected and frequently experienced catastrophe in an ordinary person's daily life. (*ibid.*)

Birnbaum thought *Revised Edition* is

an important and legitimate, albeit extremely painful, work to write-and for us to read-in deciding how far deep love felt for a parent can take you when accepting his or her responses to life's moral challenges. We desperately needed a book like this because we have lived with parents and kinfolk tainted by the events of the 20<sup>th</sup> century (Nazism, Stalinism, etc.). However, many features that he considered beneath his dignity in his father's behaviour were-as Esterházy later realized-an unfortunate attempt to save the lives and careers of his sons. (*ibid.*)

## **5.2. *Revised Edition*: An Important Contribution to Literature**

In both books discussed here, the central issue is the son coming to terms with the legacy of a parent who served as an agent for the Communist state security services. In other words, it is the understanding of a person whose life not only involved constant deceit but was, in fact, “A life as a command by the Ministry of the Interior,”<sup>18</sup> as Esterházy put it. Both books provide complex answers to this question, the discussion of which would far exceed the scope of this article. Here, I will highlight only a few aspects of *Revised Edition* that make it an important contribution to literature and intellectual history.

In an interview with Esterházy, his interlocutor suggested that American readers might be inclined to view Esterházy's father's story “in black-and-white terms-the hero turns into the bad guy” (a suggestion that confirms the fears of the translator and the publisher, as mentioned above). Esterházy's response was as follows:

<sup>18</sup> “Egy élet mint belügyes utasítás.” (Esterházy, 2002: 134)

My father's life exemplifies how Eastern European history can crush individuals, their lives, and their fate, like a steamroller. In a dictatorship, weakness invites immediate reprisal. I believe that an American may have little understanding of dictatorship. (I know that this may sound somewhat conceited, as if we know something here-or know it better-but I do not believe this.) A totalitarian dictatorship-and at that time, that is precisely what it was-essentially destroys society, and the individual is completely at the mercy of the powers that be. This is an entirely different dimension from America in the fifties, the McCarthy era, so to speak. (Hallberg, 2010)

Esterházy's *Revised Edition* explores this topic through a range of literary devices beyond the plot. Indeed, nonlinear narration, the blending of genres, and the extensive use of “guest texts” (as Esterházy referred to texts borrowed from various sources in his books)-that is, devices associated with “experimental” or “postmodern” writing-appear essential for conveying what the Russian critic Boris Dubin called a “new anthropological optics and experience.”<sup>19</sup>

In her article on Communist agents in Hungarian literature, the Hungarian critic Sarolta Deczki argues that while “realistic novels” tend to depict an unquestioned “reality,” literary texts about agents seem to

question everything: reality, the status of the narrator, the possibility of narration, as well as language. All of this is rooted not in theoretical considerations, but in the so-called reality that, here in the lower [Eastern] part of Europe, we can never really be sure of, as the natural mode of existence-both in terms of life and history-is the absurd. (...) *Unheimlichkeit* is an inherent part of life and reality, and at present, it seems that this is how it will remain for a long time to come.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> “новую антропологическую оптику и опыт.” (Dubin, 2009)

<sup>20</sup> “minden kérdésessé válik: a valóság, az elbeszélő, az elbeszélhetőség egyáltalán, valamint a nyelv is. Mindezek pedig nem teoretikus megfontolásban gyökereznek, hanem magában az úgynevezett valóságban. Amelyben errefelé, Európa-Alsón sohasem lehetünk egészen bizonyosak, hiszen az abszurd errefelé az élet és a történelem természetes létmódja. (...) Az Unheimlichkeit az élet és az identitás része, s jelenleg úgy tűnik, hogy még sokáig az is marad.” (Deczki, 2017: 52) As Zsuzsanna Varga (2022: 102-103) points out, Richard Aczel emphasized as early as in 1988 that while Esterházy's prose can be regarded as postmodern due to many formal features in his work, the relativism of postmodernism is alien to him. In Aczel's opinion, Esterházy uses postmodern devices in order to challenge Hungarian literary tradition (Aczel, 1988: 38).

In the words of Boris Dubin, the form that Esterházy chose to tell his father's story-integrating his father's voice as an agent into his text, in a way that he “accepts it as one of his own voices, absorbs it, and interacts with it”,<sup>21</sup>-opens new possibilities for literature. Rather than thinking in terms of the dichotomy between truth lies, “‘them’ and ‘us’, power and family, authorities and the individual,”<sup>22</sup> Esterházy's book shows that the boundaries between these are obliterated by the totalitarian state. By using his father's reports as “guest texts,” and chronicling his immediate reactions to them, Esterházy found a way to lend immediacy to the suffering of both father and son, while avoiding the “wisdom” of hindsight. The roughness and unevenness of the parallel texts stand in contrast to the extravagant, buoyant text of *Celestial Harmonies*, which, in Esterházy's own words, “by giving suffering lives a form, tamed suffering itself.”<sup>23</sup>

Yet *Revised Edition* provides readers not only with the experience of how a totalitarian dictatorship crushes individuals,<sup>24</sup> but also, on a more subtle level, shows how self-censorship and silencing operate in societies of any kind. As one German critic noted, Esterházy's strategy-critiquing power through the criticism and deconstruction of language use-highlights something “that we in the West hardly pay attention to, namely that power also exists here-but we hardly notice it” (Dotzauer, 1989, quoted in Lőrincz, 2020: 57). Thus, beyond being merely a report from a now largely unfamiliar world, *Revised Edition* may also contribute to our understanding of human behaviour in non-totalitarian societies, since it describes how individual characters and social networks are eroded by the powers that be and offers new perspectives on issues such as complacency, duplicitousness, and victimhood.

<sup>21</sup> “принимает его как один из собственных голосов, вбирает в себя, взаимодействует с ним.” (Dubin, 2009)

<sup>22</sup> “между ‘ними’ и ‘нами’, государством и семьей, властью и человеком.” (*Ibid.*)

<sup>23</sup> “azáltal, hogy formát adott a szenvedő életeknek, a szenvedésnek, azáltal meg is szelídítette.” (Esterházy, 2002: 66) Discussing his extensive use of borrowed texts in a book of interviews with Marianna D. Birnbaum, long before the publication of *Revised Edition*, Esterházy described the effect of foreign texts in his own works as creating a sort of “sway” (*billegés*) or “tension” (*feszültség*) in the text, with the “radiation” (*sugárzás*) of the person to whom the guest text originally belongs also being present in his text (Birnbaum, 1991: 8-10). It is this “sway” and “tension,” along with the roughness and unevenness resulting from the “radiation” of the father's presence through his text, that prevent the “taming” of Esterházy's work.

<sup>24</sup> Deczki describes how graphological analyses demonstrate the gradual disintegration of the agent's personality (2017: 39-40).

## 6. Conclusions from the Two Case Studies: Factors That Contributed to or Hindered the Transnational Career Trajectory of the Two Novels

In the following, I will attempt to provide a tentative answer to my initial question: why *No Live Files Remain* was published in English by major publishers and became an international success, while *Revised Edition* has yet to be translated into English-bearing in mind the caveat (already noted at the outset of this paper) that the transnational circulation of literary works is a “complex and unpredictable chain of events.” (McMartin and Gentile, 2020: 272)

The first cluster of factors is specific to these cases, as they are related to the individual decisions, aspirations and skills of the actors involved.

### 6.1. The Publisher/Agent

In the case of the success of Forgách's book, the Hungarian publisher/agent must be acknowledged as a decisive factor—the efforts he dedicated to selling the translation rights of *No Live Files Remain* and the alignment between the interests of the author and the publisher/agent, who needed an international success to solidify his place in the international publishing world, provided the impetus for the transnational career of the book. Péter Esterházy's agency, by contrast, is a well-established agency founded in 1949 which represents the rights of primarily German-speaking (but also a number of international) authors, and manages the estates of classics such as Anne Frank, Erich Fromm, and Elias Canetti.<sup>25</sup> Although, as a general rule, having an agent in a major language territory is considered a preferable strategy for writers from peripheral territories and languages, in this particular case the opposite was true.

### 6.2. The Author

Another important element in the success of Forgách's work was the author's involvement throughout the entire process, from translating a substantial part of

<sup>25</sup> <https://liepmanagency.com/en/>.

the book into English, to revising it several times, and rewriting it for international readers, as well as appearing at the Frankfurt Book Fair and other book events, and giving interviews to newspapers, journals and radio stations. Paul Olchváry recalled “Working with András was sheer pleasure. We spent many hours (via video link) discussing nearly every page of the translation.”<sup>26</sup> Forgách's flexibility, his personal appearance at the Frankfurt Book Fair (cf. Baczoni 2016), his conversational skills and excellent English must also have convinced foreign editors that Forgách would be a valuable asset in the marketing of the book. This expectation proved correct—the author made an impression on interviewers as

one of the last of those ferociously well-read Eastern European intellectuals who came of age as dissidents under Soviet Communism and learned, after the revolutions of 1989, that the market economy imposed different kinds of limitations on artistic freedom. He shifts effortlessly between several languages, while speaking flawless, nuanced English. He has the wild hair and half-smile of the pathologically curious. (Adams, 2018)

Before his death in 2016, Péter Esterházy's personal presence on the international scene was very strong, especially in German-speaking countries. As his fellow writer Gábor Németh says, “He had such powerful charisma, and it was so easy to project all that was good onto him that everyone who met him became a fan.”<sup>27</sup> In an article on Esterházy's reception in German, the literary historian Csongor Lőrincz observes that, although Esterházy received a very strong and positive reception in Germany, almost all articles about him focused on the author's persona: his aristocratic origin, coloured by ‘plebeian’ features like his love of football, his ‘K.u.K.’ accent, and his distinctive, impressive appearance. After Esterházy's death, however, reviews on Esterházy practically ceased overnight (cf. Lőrincz, 2002: 27-31).

Esterházy's presence was therefore also a crucial factor in his international success. As mentioned, however, his lack of English skills and, perhaps, the nature of his “K.u.K. charisma” and his Central European brand of postmodern irony-so

<sup>26</sup> Email communication, 13 July 2023.

<sup>27</sup> “Olyan erős karizmája volt, és olyan könnyű volt belevetíteni mindent, ami jó, hogy aki csak találkozott vele, a rajongója lett.” (Görözdi – Németh, 2022: 325-326)

difficult, indeed perhaps impossible, to convey in English, especially abroad—did not make the same impression in the UK and, especially, in North America as they did in Europe.

The second cluster of factors that likely contributed to the success of one book and hindered the publication of the other is related to the operation of the globalised publishing industry.

### 6.3. Competition and Isomorphism

As a result of the increasing globalisation of the publishing industry, the selection of books for translation has become a process fraught with uncertainty. There is an overabundance of manuscripts, and the process of acquiring the translation rights is a complex decision-making process in which acquisition editors rely on their expertise and their network of contacts within the publishing industry to determine which recommendations to discard and which to retain (*cf.* Franssen and Kuipers, 2013: 57).

Part of this decision-making process occurs through word-of-mouth recommendations from contacts within the publishing industry.<sup>28</sup> When the book in question is written in a non-central language (and thus cannot be read by the acquiring editor); when it is expected to become a bestseller; and especially if it is a book likely to attract the interest of competitors and may soon be sold—in publishing jargon, a “hot” book—then publishers may decide to acquire the rights very quickly. This leads to the phenomenon of “isomorphism” within the publishing industry: publishers in various countries with similar profiles acquire the same books, resulting in increasingly similar catalogues and reduced diversity in terms of language, literary style and content (*cf.* Sapiro, 2016: 93; McMartin and Gentile, 2020: 276; Van Es and Heilbron, 2015: 301).<sup>29</sup> The publishers of András Forgách's book are all among the most prestigious companies in their respective countries, and the fact that they knew the book had been sold to publishers with similar profiles and prestige likely influenced their decision.

<sup>28</sup> Bourdieu compares this process to “industrial espionage,” which, at this point, has “little to do with the contents (and especially the form) of the works concerned.” (2008: 150)

<sup>29</sup> *Cf.* also Bourdieu (2008: 126), where many of the changes in the publishing industry are described as being “without agent” (in the French original: “*sans sujet*”, Bourdieu, 1999: 6), i.e., occurring independently of individuals working in the publishing industry.

#### 6.4. The Event at the Frankfurt Book Fair

Although the translation rights to Forgách's book had been sold to several territories before the 2016 Frankfurt Book Fair, the event organized by the publisher at the fair was a crucial factor in launching both the author's and the book's international careers. Since the 1960s, the Frankfurt Book Fair has been the epicentre of the publishing market (*cf.* Serry and Vincent, 2013: 107), and the primary hub where the hierarchies of a system reflecting political, cultural and economic structures are constantly reinforced and reproduced (*ibid.*: 105). Major book fairs, particularly the Frankfurt Book Fair, are events where professional norms, skills, and behaviour are learnt, networks are built, and rules and values are imposed (*ibid.*: 105).

No international publishing event was organized by the publisher or agent on the occasion of the publication of Esterházy's *Revised Edition*, and thus his international publishers were not required to act in haste. Eventually, of the eighteen international publishers of *Celestial Harmonies* - all of which are among the most prestigious literary publishers of their respective countries - only five turned down *Revised Edition* for publication, the American publisher Ecco (an imprint of HarperCollins) being one of them.

#### 6.5. Preference for Storytelling over Other Literary Devices

In an article on “the danger for the accumulation of capital in the form of literature” caused by the dominance of books written in English, the economist Jacques Méliitz argues that

language does not serve merely to communicate subject-matter-say, a storyline-but is itself an essential source of stimulation and enjoyment. Therefore, it is futile to argue that everything would be the same if all potential contributors to literature wrote in the same language. We might as well pretend that there would be no loss if all musical composers wrote for the cello. A translation can only approximate the rhythms, sounds, images, allusions, and evocations of the original, and in the case of literature, these aspects are essential. (Méliitz, 2007: 195-196)

Yet the mechanisms of the globalised publishing industry have increasingly tended to favour storytelling at the expense of other aspects of literary fiction, as described by Pierre Bourdieu in his seminal article on the “conservative revolution in publishing.” (2008: 16-17) When it comes to selling the translation rights of a book, plot-oriented fiction is easier to market for several reasons. On the one hand, it is easier for scouts and agents to pitch a plot-oriented work to publishers; on the other hand, it is generally easier to translate than fiction that is more language-oriented.

Although, as described above, *No Live Files Remain* is not a novel with a linear plot, it is, of the two books discussed here, definitely the one that is much more story-oriented, especially in its rewritten, “international” version. *Revised Edition* also has a linear storyline in a certain sense-embedded in the son's reading and commentary on the reports, presented in chronological order, are the reports themselves, also arranged chronologically, and thus the whole, as mentioned above, can even be read as a “Bildungsroman” of both the father and the son. However, it is far from being a plot-oriented book and is filled with digressions, anecdotes, reflections, and allusions to contemporary Hungarian figures and events.

## **6.6. Homogenisation of Topics, Messages and Worldview**

As discussed above, the unification of the globalised market is evident in the isomorphism of books and publishers across various countries, as well as in the preference for storytelling. In a recently published book about his career as publisher at *e/o*, a prestigious Italian literary publisher, Sandro Ferri argues that this globalisation and commercialisation have far-reaching consequences, affecting not only the publishing industry but also other sectors:

Efficient marketing requires a significant amount of money, which explains much about the nature of our society: the concentration of businesses, the standardization of products, widespread conformity, fashions, as well as the homogeneity of consumption, ways of thinking, and people's opinions. To sell a lot you have to invest loads of money, and whoever does it must be certain of securing profits. When this conception of the world (let's call it

that, since that is precisely what it is) entered the publishing universe, it caused a seismic shift. It changed not only the method of selling books but also the very process of writing them. It changed literature.<sup>30</sup>

Thus, Ferri argues that the commercialisation of the publishing industry led to conformism in both opinions and ways of thinking. Although the originality or subversive character of a literary fiction book is often praised by publishers and agents, the language used in these accolades is frequently a mere imitation of avant-garde models that date back to “the literary field’s previous, more autonomous state” (Bourdieu, 2008: 145). Books from peripheral countries that address topics, use narrative techniques, and present stories and messages compatible with publishers in central countries are more likely to be translated and consecrated in the transnational literary field than those with unsettling or subversive messages, visions, or literary devices that may be challenging.

Although *No Live Files Remain* tells a story that is unsettling and shocking both at the emotional and the political/social levels, it can be framed - and was framed by the English-language publishers - as a story that does not necessarily challenge our worldview in a fundamental way. The blurb of the English-language edition by Scribner frames *The Acts of My Mother* as a “beautiful and moving novel of family, lies, betrayal and forgiveness,” thus positioning it primarily as a novel about family. Also, Forgách’s mother is a compelling character-beautiful, dynamic, exotic, wholly devoted to her four children, and passionately dedicated to the poor and downtrodden.<sup>31</sup>

Regarding the political and social aspects of the book, the motivation behind Forgách’s parents’ decision to become Communist agents is easily understandable. The father was a Holocaust survivor who became a Communist after the war. As for Forgách’s mother, she had both personal and ideological reasons for cooperating with the state security services. On the one hand, she was a mother of four who

<sup>30</sup> “Ci vuole tanto denaro per fare un marketing efficace e questo spiega molte cose sulla natura della nostra società: la concentrazione delle imprese, la standardizzazione dei prodotti, il conformismo diffuso, le mode, l’omogeneità dei consumi e anche quella dei modi di pensare, delle opinioni della gente. Per vendere tanto bisogna investire una montagna di soldi e chi lo fa dev’essere sicuro di portare a casa utili. Quando questa concezione del mondo (chiamiamola così, in effetti lo è) è entrata nell’universo editoriale ha provocato un terremoto. Ha cambiato non solo il modo di vendere i libri ma lo stesso modo di scriverli. Ha cambiato la letteratura.” (Ferri, 2022: 37)

<sup>31</sup> A photograph of her, taken by the sea in Lebanon during her youth, was used in the marketing materials of international publishers and as an illustration in interviews.

had to care for the whole family alone after her husband's descent into madness; on the other, she was a staunch Communist with a complicated relationship to Israel, her homeland: as a Communist, she was anti-Zionist, and willing to work as an agent in Israel. Furthermore, being an agent allowed her to visit her parents in Israel, something she could not have done had she not cooperated with the state.

The trailer from *Penguin Books Canada* for *The Acts of My Mother* portrays the mother's predicament as a conflict between "love for her country" and "love for her family,"<sup>32</sup> that is, a struggle between two lofty ideals. As András Forgách himself sees it, this is rather the story of a cynical power exploiting an idealist whose passionate belief in Communism and personal situation - living in a country that was not her homeland, her unhappy marriage and her husband's mental illness-made her vulnerable (*cf.* Valuska, 2015). This story, along with its far-reaching implications, discussed above in connection with *Revised Edition*, is made less visible by paratexts that frame the narrative in line with prevailing worldviews.

As for the motives behind Esterházy's father becoming an agent, they were certainly not related to any ideological commitment, as was the case with Forgách's parents. There are no records explaining his agreement to become an agent, but it likely had to do with threats concerning his children's future. While the depiction of his mother in *Zebuze* by András Forgách was not entirely incompatible with what he later learnt in the archives of the state security services, Esterházy's discovery of his own father's reports undermined the father figure from *Celestial Harmonies*, the grand aristocrat who remained morally unbroken by the immense losses suffered by him and his family under Communism. It also eroded the cheerfulness and self-confidence of the son, famously referred to as "ontological cheerfulness" by fellow writer Miklós Mészöly, based largely on the assumption of his father's moral rectitude, a man now mercilessly exposed in *Revised Edition* as a petty spy. It is difficult to discern the moral of this story.

Nor was the timing of the publication of *Revised Edition* particularly fortunate: it appeared a decade after the fall of the Berlin Wall, by which time interest in the countries formerly under Soviet rule had started to wane. Translating works from peripheral languages has been a strategy employed by some publishers-primarily those in "more autonomous or avant-garde corners of the literary field" (Van Es

<sup>32</sup> "A shocking, unforgettable story about what happens when a mother's love for her country outweighs her love for her family."

and Heilbron, 2015: 299) - “to gain material and symbolic advantages over their competitors” (Franssen and Kuipers, 2013: 56). Eastern Europe was such a “niche” for some publishers before 1989. According to Sandro Ferri, an eminent publisher of Eastern European writers in the 1980s, the loss of interest in this territory after 1989 stemmed both from the shift of focus in the centre and from the confusion and loss of identity experienced by authors in this particular periphery:

When the Berlin Wall fell in 1989, and Eastern Europe as we had known it, disappeared overnight, we found ourselves without our hunting grounds. It was more or less like when they slaughtered all the buffaloes of the American Indians, thus starving them. The Eastern writers whom we had known and published suddenly found themselves without their natural habitat, utterly lost and confused in the new political and social setup. It didn't matter whether they had loved (of whom there were few) or hated (of whom there were many) the Communist regimes. What mattered was that, before, they had a role: dissidents, consciences, prophets, stimuli. But now they had simply lost their identity. No one asked them again to show a path they could follow, as the only path left was that of capitalist consumption.<sup>33</sup>

Even if anyone had thought of asking Eastern European writers “to show a path they could follow,” *Revised Edition*, with its bleak and desperate story, would not have been a book offering an answer. Thus, it remained a “family affair” of Central-Eastern Europe, with a few translations into Western languages, but no translation into English, the hyper-central language.

Fifteen years later, when the threat of Communist regimes and the Cold War was a generation away, *No Live Files Remain* was not expected to indicate a path forward, and could be framed as a moving family story with a female protagonist blinded by idealism yet still very attractive—a tragic narrative of a family living un-

<sup>33</sup> “Quando, nel 1989, crollò il Muro di Berlino e dall'oggi al domani scomparve l'Est europeo così come lo avevamo conosciuto fino ad allora, ci ritrovammo senza i nostri territori di caccia. Più o meno come quando massacrarono tutti i bisonti agli indiani d'America, riducendoli alla fame. Gli scrittori dell'Est che avevamo conosciuto e pubblicato si ritrovarono improvvisamente senza il loro habitat naturale, completamente perduti e confusi nel nuovo assetto politico e sociale. Poco importa se prima avessero amato (in pochi) od odiato (in molti) i regimi comunisti. Quello che contava era che prima avevano avuto un ruolo: oppositori, coscienze, profeti, stimoli. Mentre dopo persero semplicemente la loro identità. Nessuno chiese più loro di indicare una via da seguire, perché l'unica che rimase da percorrere fu quella del consumo capitalistico.” (Ferri, 2022: 109-110)

der a now-defunct oppressive regime, rather than a deeply unsettling tale about how blind belief in an ideology, exploited by state power, erodes trust within society, including between family members and friends. Furthermore, as Paul Olchvály thought, “the relative success of the 2006 German film *The Lives of Others* (*Das Leben der Anderen*), which went on to win an Oscar, and *The Reader*, another German work (a bestselling book adapted into a film), led publishers to believe that Andrés’s book would resonate with readers.”<sup>34</sup>

I have mentioned the dominance of English, competition, isomorphism, and a preference for plot-oriented fiction as some of the factors of the globalised publishing industry that contribute to the homogenisation of worldviews. It must be stressed that these factors are strongly interrelated and reinforce each other—for example, the preference for plot-oriented fiction strengthens the dominance of English, as the English language “privileges the referential function of language at the expense of the interpersonal or textual and crystallizes the dynamic flow of experience into static, observable blocks,” (Bennett, 2007: 151) as Karen Bennett points out in her article “Epistemicide!” Although that article focuses on the hegemonic status of the English language in academic rather than literary discourse, some of Bennett’s observations can also be applied to literary language. Bennett argues that the dominance of English results in the prevalence of a particular vision of the world, with other forms of knowledge being “rendered invisible or... swallowed up in a process of ‘epistemicide’” (*ibid.*). This practice, as Bennett points out, quoting linguist-semiotician Günther Kress, is ultimately “totalitarian” (*ibid.*: 153). Although used by Kress as a metaphor rather than in its political sense, the word carries portentous overtones in the context of the works discussed in this article.

<sup>34</sup> Email communication, 13 July 2023.

## 7. Conclusion

The title of this article - “My Father: A Truly Untranslatable Pun” - is a quotation from the penultimate paragraph of *Revised Edition* by Péter Esterházy.<sup>35</sup> The expression “untranslatable pun” is, in a sense, an untranslatable pun in itself. It refers to a device that Esterházy frequently used in *Celestial Harmonies* to highlight a pun-for the reader, rather than the potential translator-that is deeply tied to language, place, and history, or to an event, a place, an expression, etc. with strong emotional connotations.<sup>36</sup> In this quotation, it refers to the “joke” played on him by his father and by life-a “pun” that is untranslatable both in the sense that his father's life remains elusive to him and “untranslatable” for those who did not share the experience of living in a totalitarian regime.

When trying to explore the causes of the international success of *No Live Files Remain* and the lack of translation of *Revised Edition* into English, I argued that this particular case sheds light on the way in which cumulative interactions of actors in the publishing industry determine the fate of the international circulation of translated literature. I have also tried to argue that this case highlights some of the ways in which the globalisation of the publishing industry poses a challenge to the circulation of invaluable works outside the mainstream, thereby reducing the diversity of voices, ideas, and styles in literary translation.

<sup>35</sup> “Édesapám: tényleg lefordíthatatlan szójáték.” (Esterházy 2002: 280)

<sup>36</sup> Cf. the translator's note on this practice: Sollosy (2008).

## REFERENCES

- ACZEL, R. (1988) An engineer of the soul. *Times Literary Supplement*, 7 October, p. 38.
- ADAMS, T. (2018) Andras Forgach: “My mother was a Cold War spy”. *The Guardian*, 25 March. Available at: <https://www.theguardian.com/books/2018/mar/25/my-mother-was-a-cold-war-spy-hungary-novelist-andras-forgach> (Accessed on 30 June 2023).
- BACZONI, M. (2016) András Forgách: “What is most important for me is the dialogue”. *Hungarian Literature Online*, 19 October. Available at: [https://hlo.hu/interview/what\\_is\\_most\\_important\\_for\\_me\\_is\\_the\\_dialogue\\_the\\_discourse\\_that\\_the\\_book\\_can\\_start.html](https://hlo.hu/interview/what_is_most_important_for_me_is_the_dialogue_the_discourse_that_the_book_can_start.html) (Accessed on 30 June 2023).
- BIRNBAUM, M. D. (1991) *Esterházy-kalauz*. [A Guide to Esterházy] Budapest: Magvető.
- BENNETT, K. (2007) Epistemicide! The tale of a predatory discourse. *The Translator*, 13(2), pp. 151-169.
- BOURDIEU, P. (1999) Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 126-127, pp. 3-28.
- BOURDIEU, P. (2008) A conservative revolution in publishing. *Translation Studies*, 1, pp. 123-153.
- CASANOVA, P. (2002) Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(144), pp. 7-20.
- DECZKI, S. (2017) Besúgók, jelentések, irodalom: A megfigyelés anatómiája: Ügynökök az irodalomban. [Agents, Report, Literature. The Anatomy of Surveillance: Agents in Literature] *HÍD: irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat*, 10, pp. 34-54.
- DOTZAUER, G. (1989) Fallen vor der Wohnungstür. Die junge ungarische Literatur meldet sich eindrucksvoll zu Wort. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21 January.
- DRAAISMA, D. (2017) *Forgetting: myths, perils and compensations*, translated by Liz Waters. New Haven – London: Yale University Press.
- DUBIN, B. (2009) Drugaya istoriya. *NLO*, 2. [Дубин, Борис. “Другая история” *НЛО*, 2.] Available at: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/2/drugaya-istoriya-2.html> (Accessed on 3 June 2023).

- ESTERHÁZY, P. (2000) *Harmonia caelestis*. Budapest: Magvető.
- ESTERHÁZY, P. (2002) *Javított kiadás*. Budapest: Magvető.
- ESTERHÁZY, P. (2004) *Celestial harmonies*. New York: Ecco.
- FERRI, S. (2022) *L'editore presuntuoso*. Roma: Edizioni e/o.
- FORGÁCH, A. (2007) *Zebuze*. Budapest: Magvető.
- FORGÁCH, A. (2015) *Élő kötet nem marad*. Budapest: Jelenkor.
- FORGÁCH, A. (2018) *No live files remain*. London: Scribner.
- FORGÁCH, A. (2018) *The acts of my mother*. Toronto, ON: Hamish Hamilton.
- FORGÁCH, A. (2019) *The acts of my mother*. London: Scribner.
- FRANSSSEN, T., KUIPERS, G. (2013) Coping with uncertainty, abundance and strife: decision-making processes of Dutch acquisition editors in the global market for translations. *Poetics*, 41(1), pp. 48-74.
- GÖRÖZDI, J., NÉMETH, G. (2022) Esterházy fordításban – Beszélgetés Alföldy Mari, Buda György, Deák Renáta, Heike Flemming, Rácz Péter, Vjacseszlav Szereda, Szöllősy Judit, Robert Svoboda, Teresa Worowska műfordítókkal. [Esterházy in translation – a conversation with translators Mari Alföldy, György Buda, Renáta Deák, Heike Flemming, Péter Rácz, Vyacheslav Szereda, Judit Szöllősy, Robert Svoboda and Teresa Worowska] In: J. Görözdí, M. Balogh, eds. *Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*. Budapest: Reciti, pp. 323-360.
- HALLBERG, G. R. (2010) The Millions Interview: Péter Esterházy. *The Millions*, 23 March. Available at: <https://themillions.com/2010/03/the-millions-interview-peter-esterhazy.html> (Accessed on 20 July 2023).
- LŐRINCZ, C. (2002) A fehér tér kétségessé tevő ereje. A német nyelvű Esterházy-recepcióról (1996-2017) [The Dubious Power of White Space. On the German-language Reception of Péter Esterházy] In: J. Görözdí, M. Balogh, eds. *Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*, Budapest: Reciti, pp. 27-62.
- MCMARTIN, J., GENTILE, P. (2020) The transnational production and reception of 'a future classic': Stefan Hertmans's *War and Turpentine* in thirty languages. *Translation Studies*, 13(3), pp. 271-290.
- MÉLITZ, J. (2007) The impact of English dominance on literature and welfare. *Journal of Economic Behavior and Organization*, 64(2), pp. 193-215.
- ORZÓY, Á. (2021) Selling Hungarian fiction in translation: agency and process. *Scriptum: Creative Writing Research Journal*, 8(1), pp. 66-102.

- PÁLOS, M. (2018) Nem a hatalmi játszmák a meghatározó élményeim. [Power games are not my defining experiences] *Magyar Narancs*, 26 November. Available at: <https://magyarnarancs.hu/konyv/nincsenek-trukkok-114380> (Accessed on 30 June 2023).
- ROSTÁS, E. (2018) Minden családregény a végtelenségig bővíthető. [All family novels can be expanded ad infinitum] *Könyves Magazin*, 15 August. Available at: [https://konyvesmagazin.hu/friss/minden\\_csaladregeny\\_a\\_vegtelensegig\\_bovitheto.html](https://konyvesmagazin.hu/friss/minden_csaladregeny_a_vegtelensegig_bovitheto.html) (Accessed on 30 June 2023).
- SAPIRO, G. (2008) Translation and the field of publishing. *Translation Studies*, 1, pp. 154-166.
- SAPIRO, G. (2016) How do literary works cross borders (or not)? *Journal of World Literature*, 1(1), pp. 81-96.
- SAPIRO, G. (2020) The transnational literary field between (inter)-nationalism and cosmopolitanism. *Journal of World Literature*, 5(4), pp. 481-504.
- SEREDA, V. (2022) A felejtés elleni munka. Esterházy Péter *Javított kiadás* című könyvének oroszországi fogadtatásáról [Against forgetting. On the reception of Péter Esterházy's *Revised Edition* in Russia] In: J. Görözdi, M. Balogh, eds. *Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*, Budapest: Reciti, pp. 261-272.
- SERRY, H., VINCENT, J. (2013) Penser le rôle des foires internationales dans la mondialisation de l'édition. L'exemple des éditeurs québécois à la Buchmesse de Francfort. *Le Mouvement Social*, 2(243), pp. 105-116.
- SOLLOSY, J. (2008) Esterházy per se: a translator's ball game with a postmodern author. *Words Without Borders*, 2 August. Available at: <https://wordswithoutborders.org/read/article/2008-08/esterhzy-per-se-a-translators-ball-game-with-a-postmodern-author/> (Accessed on 1 July 2023).
- SZÖLLÖSY, J. (2022) Esterházy Péter fogadtatása és jelenléte Amerikában, avagy: Egy fordító elmélkedései az Esterházy-jelenségről a tengerentúlon. [The reception and presence of Péter Esterházy in the United States, or the meditations of a translator on the Esterházy phenomenon from overseas] In: J. Görözdi, M. Balogh, eds. *Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*. Budapest: Reciti, pp. 109-116.
- VALUSKA, L. (2015) Forgách András: Kilencven százalék sötétségben élünk. [András Forgách: We Live in Ninety Percent Darkness] *Könyves Magazin*, 19 November. Available at: [https://konyvesmagazin.hu/nagy/forgach\\_andras\\_](https://konyvesmagazin.hu/nagy/forgach_andras_)

- kilencven\_szazalek\_sotetsegben\_elunk.html(Accessed on 1 July 2023).
- VAN ES, N., HEILBRON, J. (2015) Fiction from the periphery: how Dutch writers enter the field of English-language literature. *Cultural Sociology*, 9(3), pp. 296-319.
- VARGA, Z. (2022) Esterházy Péter recepciója Nagy-Britanniában. [The reception of Péter Esterházy in the United Kingdom] In J. Görözdi, M. Balogh, eds. *Külföldi könyvespolcokon. Tanulmányok Esterházy Péter idegen nyelvű recepciójáról*. Budapest: Reciti, pp. 97-108.

### Résumé

Cette étude se propose d'examiner la manière dont la mondialisation de l'industrie de l'édition affecte le marché de la littérature des pays périphériques. En tant qu'étude de cas, je compare la réception en anglais (ou son absence) de deux romans hongrois contemporains : *Revu et corrigé* de Péter Esterházy et *Fils d'espionne* d'András Forgách. Le sujet des deux romans est étonnamment similaire : leurs auteurs ont découvert, longtemps après la mort de leurs parents, qu'ils avaient travaillé comme agents pour les services secrets de l'État communiste. Curieusement, tous deux ont fait suite aux romans, publiés par les mêmes auteurs, avant leurs découvertes respectives, en hommage à leurs parents – l'un d'eux, *Harmonia caelestis* d'Esterházy, fut salué comme un chef-d'œuvre et traduit dans de nombreuses langues. Comment expliquer le destin divergent des deux œuvres ? Pourquoi celle de Forgách, un auteur peu connu en dehors de la Hongrie, est-elle devenue un succès international et a-t-elle été publiée en anglais par de grands éditeurs, tandis que celle d'Esterházy, l'un des auteurs hongrois les plus traduits, n'a pas de version anglaise à ce jour (alors qu'elle a été publiée dans de nombreuses autres langues) ? L'article donne un élément de réponse à cette question en étudiant la circulation internationale des deux romans par le biais des entretiens avec des auteurs, des traducteurs, des agents littéraires et des universitaires impliqués dans le processus. L'article montre comment les interactions cumulatives des acteurs de l'industrie de l'édition déterminent la circulation internationale de la littérature traduite. D'autre part, il explique les raisons pour lesquelles la mondialisation de l'industrie de l'édition empêche la circulation de certaines œuvres de valeur qui ne sont pas conformes au courant dominant et réduit ainsi la diversité des voix, des idées et des styles dans la traduction littéraire.

**MOTS CLÉS :** industrie mondiale de l'édition, circulation des livres en traduction, traduction de la fiction hongroise contemporaine, Péter Esterházy, András Forgách

### Summary

In this paper I examine how the globalisation of the publishing industry affects the market for the literature from peripheral countries. As a case study, I compare the English reception (or lack thereof) of two contemporary Hungarian novels: *Revised Edition* by Péter Esterházy and *The Acts of My Mother* by András Forgách. The subject matter of both novels is strikingly similar: their authors discovered, long after their parents' deaths, that their parents had worked as agents for the secret services of the communist state. Curiously, both were sequels to novels published by the same authors before their respective discoveries, written as homages to their parents. One of these, Esterházy's *Celestial Harmonies*, was hailed as a masterpiece and translated to many languages. By mapping the international circulation of the two novels through interviews with authors, translators, literary agents, and scholars involved in the process, I propose a tentative explanation for the diverging fates of both novels: why Forgách's, an author hardly known outside of Hungary at the time, became an international success and was published in English by major publishers, while Esterházy's, one of the most widely translated Hungarian authors, has no English translations to this day, despite being published in many other languages. I argue that this case not only sheds light on how cumulative interactions of actors in the publishing industry determine the fate of the international circulation of translated literature, but also highlights some of the reasons why the globalisation of the publishing industry poses a challenge to the circulation of valuable works outside the mainstream, thereby reducing the diversity of voices, ideas, and styles in literary translation.

**KEYWORDS:** global publishing industry, circulation of books in translation, translation of contemporary Hungarian fiction, Péter Esterházy, András Forgách

Federica MALINVERNO

Université Sorbonne Paris Nord (France)  
et Università degli Studi di Milano (Italie)

*Article de recherche original*

## **Entre « capital symbolique national » et « local » : promouvoir la fiction italienne contemporaine à l'ère de la globalisation éditoriale**

L'intensification et l'accélération des échanges de biens culturels à l'ère de la « globalisation éditoriale » (Sapiro, 2009) a déterminé, dans le sillage des pays anglo-saxons, l'émergence dans plusieurs pays européens de nouveaux professionnels se consacrant à la diffusion internationale des ouvrages. Il s'agit notamment des agents littéraires (Leperlier et Sapiro, 2021). A travers le cas de l'Italie et, plus particulièrement, par le biais de l'analyse des catalogues de trois agences littéraires italiennes, nous souhaitons éclairer les stratégies de vente à l'international employées par les agents littéraires italiens pour promouvoir la production éditoriale d'un pays « semipériphérique » (Wallerstein, 1974). Notre hypothèse principale est que ces professionnels s'appuient sur les spécificités nationales et locales italiennes, que l'on peut qualifier de « capital symbolique national<sup>1</sup> » et de « capital symbolique local ».

Comme l'ont montré Pierre Bourdieu (1999), Pascale Casanova (2008) et Gisèle Sapiro (2009 ; 2021), la circulation internationale des biens culturels suit des

<sup>1</sup> Nous reprenons ici la définition de Pierre Bourdieu (1994) de « capital symbolique » appliquée à la dimension nationale : les éléments constitutifs de l'imaginaire collectif national italien se retrouvent à la base de la construction d'une image subjective de l'Italie, partagée entre les éditeurs étrangers et les agents italiens. Nous précisons que l'« imaginaire collectif national » dépend en partie de l'image de l'histoire et de la culture italienne à l'étranger. Pour ce point, nous nous appuyons sur les études de Jean-René Ladmiral et Edmond Marc Lipiansky qui appellent « hétéro-images » (2015: 164) les représentations qu'un peuple ou une nation se font d'un autre peuple ou nation, et qui se cristallisent souvent dans des stéréotypes nationaux. Quant au « capital symbolique local », il est pour nous une déclinaison du « capital symbolique national ». Cette formulation se réfère à l'importance de l'élément local (les lieux, les terroirs, les régions, les villes) pour caractériser l'identité italienne ainsi que l'image qu'elle renvoie à l'étranger.

dynamiques qui dépendent des positions que les différents pays – importateurs et exportateurs – occupent dans le « champ littéraire mondial », ainsi que du degré de centralité des différentes langues (De Swaan, 2002). Par ailleurs, Johan Heilbron (2009) a étudié le système transnational des traductions et a défini les mécanismes qui régissent les traductions d’une langue à l’autre. La langue qui occupe actuellement une position hypercentrale est l’anglais. L’italien, langue dans laquelle sont réalisées de 1 à 3 % des traductions mondiales, est une langue « semipériphérique ». Souvent, les langues « centrales » (comme le français) ou « hypercentrales » agissent comme des langues intermédiaires et véhiculent les traductions depuis les langues « semipériphériques » et « périphériques ».

Au sein de l’espace littéraire international, l’Italie occupe une position « sémi-périphérique », donc minoritaire, notamment par rapport aux langues « centrales ». Cependant, en vertu de son « ancienneté » littéraire et de son « prestige » culturel et artistique (Casanova, 2008), nous faisons l’hypothèse que ce pays dispose d’un « capital symbolique national » qui peut être mis en valeur par les agents littéraires dans leur discours promotionnels.

Le critique littéraire Vittorio Coletti (2011: 114) affirme que « le roman italien est, plus que d’autres récits, encore très lié à l’histoire nationale et à la géographie des sociétés, des paysages et des langues ». Plus précisément, il considère le « localisme » et le « régionalisme » de la littérature italienne comme une conséquence de la perception d’une identité nationale fragmentée, ou, comme la définit le sémiologue et écrivain Umberto Eco (2003: 173), « fédérale » : « notre culture est fédérale depuis deux mille ans, comme celle de l’Allemagne ; c’est un modèle opposé au modèle centralisé de la culture française ». Il suggère aussi qu’« en Italie, différents centres culturels coexistent de manière dialectique sans donner lieu à des conflits de type balkanique ». En effet, la présence de différents centres coexistant est à la base du « polycentrisme » (Castelnuovo et Ginzburg, 1981) qui caractérise le territoire ainsi que l’identité italienne.

Nous avons étudié systématiquement les catalogues de trois agences littéraires italiennes, en mettant en relation notre analyse avec une vingtaine d’entretiens semi-directifs avec des professionnels de l’édition italienne et, dans un cas, française, réalisés entre juin 2022 et janvier 2023. Les agences ont été anonymisées en utilisant des lettres choisies au hasard : R Literary Agency (que l’on indiquera comme RLA), N Literary Agency (NLA) et Z Literary Agency (ZLA). ZLA a été fondée en 2014 à Rome par trois associés et propose dans son catalogue des

fictions littéraires, des essais et des livres jeunesse. RLA a été fondée en 2015 à Rome et propose un catalogue principalement composé de fiction littéraire et commerciale<sup>2</sup>. NLA a été créée en 2000 à Milan et représente des auteurs italiens et étrangers, notamment de fiction littéraire et commerciale.

Nous avons choisi de travailler sur les catalogues de ces trois agences pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il s'agit de trois agences reconnues pour la qualité ainsi que le succès des auteurs qu'elles représentent. Elles ont été fondées à des moments différents (au début de l'implantation des agences littéraires en Italie, dans les années 2000, dans le cas de NLA, et après une quinzaine d'années, dans le cas de ZLA et RLA) et disposent d'un catalogue assez diversifié, comprenant plusieurs genres et plusieurs secteurs éditoriaux, tout en proposant de la fiction. De plus, ZLA est une agence romaine, ce qui permet d'aborder la question d'une éventuelle spécificité des structures de la capitale italienne, qui sont plus rares qu'à Milan, véritable centre des agences littéraires en Italie. Enfin, RLA est une agence géographiquement hybride, basée à Rome, mais dont une des fondatrices travaille à Turin.

Les catalogues (ou *Rights lists* comme ils sont appelés dans le jargon professionnel des agents) sont des fichiers PDF écrits en anglais<sup>3</sup>. Le catalogue de ZLA compte 28 titres de fiction, celui de RLA 46 et celui de NLA 43. Notre corpus total est donc constitué de 117 titres.

Dans un premier temps, nous verrons quels sont les principaux arguments commerciaux ou symboliques mobilisés par les agents littéraires pour diffuser la production italienne de fiction sur le marché mondial. Nous distinguerons les arguments de vente « transnationaux » des arguments de vente « spécifiques » ou « italiens ». Dans un deuxième temps, nous qualifierons ces derniers à l'aide des concepts de « capital symbolique national » et « local ». Nous montrerons comment un imaginaire collectif national plutôt stéréotypé coexiste avec une dimension périphérique et provinciale, génératrice parfois de clichés.

<sup>2</sup> En 2023, deux agences sont nées de la scission de cette société.

<sup>3</sup> Dans deux cas – RLA et ZLA – ont été téléchargés du site des agences, dans un cas – celui de NLA – nous ont été transmis par mail directement par l'agent.

Dans le cas de RLA il s'agit du catalogue (*Right list*) mis à jour en novembre 2022, pour NLA il s'agit du catalogue utilisé pour la Foire de Francfort en octobre 2022 et, ayant l'agence ZLA plusieurs catalogues, nous avons choisi de considérer le catalogue « Highlists 2023 », qui nous a semblé le plus récent et complet.

## 1. Diffuser une fiction nationale à l'international : outils et stratégies

### 1.1. Des arguments de vente internationaux

Dans un premier temps, nous avons identifié les éléments communs aux catalogues et nous avons distingué des éléments descriptifs ainsi que des arguments de vente.

Les catalogues sont des objets à l'apparence standardisée. Ils sont au format PDF, et une page correspond souvent à un ouvrage<sup>4</sup>. Ils sont rédigés en anglais, la langue des échanges de droits internationaux, et leur fonction est de présenter aux éditeurs étrangers l'offre d'ouvrages dont l'agence détient les droits. Ils peuvent être téléchargés depuis les sites des agences, envoyés par mail aux clients, distribués aux éditeurs pendant les rendez-vous physiques ou dans les Foires du livre internationales. Les présentations des ouvrages doivent être synthétiques, efficaces, attirantes, étant donné que les éditeurs d'acquisition<sup>5</sup> reçoivent un grand nombre d'ouvrages<sup>6</sup>.

Afin de donner toutes les informations aux clients, certains éléments fondamentaux ne doivent pas manquer. Ils sont donc communs aux trois catalogues analysés et nous les listons ici :

<sup>4</sup> Sauf dans le cas de ZLA, et, parfois, dans le cas de RLA, comme nous le verrons par la suite.

<sup>5</sup> Les éditeurs d'acquisition sont chargés d'acheter les droits de certains ouvrages étrangers pour structurer le catalogue de leur maison d'édition. Ils participent aux foires internationales et sont toujours en relation avec les services de droits étrangers des maisons d'édition des autres pays ainsi qu'avec les scouts littéraires et les agents littéraires.

<sup>6</sup> Le thème de la prolifération des ouvrages proposés aux éditeurs d'acquisition a été évoqué par une agente italienne et une éditrice française pendant les entretiens. L'agente souligne l'importance de convaincre l'éditeur d'acquisition à lire le livre qu'elle propose : « Ce que je fais quand je parle à l'éditeur, je ne le convaincs pas d'acheter le livre, je le convaincs de le lire, ce qui est un peu différent. Le but de mon travail sur lui est de le convaincre de le lire : les éditeurs ont une énorme pile de propositions et je dois gagner des positions dans cette montagne de propositions. Puis, une fois qu'ils l'ont lu, le livre joue ses cartes, et ensuite nous en parlons s'il y a des doutes, je peux essayer de les convaincre de le publier, mais l'action que vous faites est de faire lire les livres. » Par ailleurs, l'éditrice française mentionne la masse des manuscrits envoyés, qui parfois ne correspondent pas à la ligne éditoriale de sa maison d'édition, d'où l'importance d'un « filtre » de la part des agents : « Oui, ça permet de faire un tri beaucoup plus évident, de porter une attention plus immédiate à quelque chose, parce qu'en plus, je veux dire, on reçoit tellement de choses que si on avait pas ces filtres-là, on saurait pas par où commencer. Évidemment je suis plus attentive avec certains agents, avec certaines personnalités qui savent aussi ce que je cherche. Donc il y a évidemment aussi une personnalisation des envois et des rapports. »

1. le titre de l'ouvrage (en italien et en anglais), illustré par la photo de la couverture de l'édition italienne et accompagné par le nom de l'auteur et la date de parution en Italie ;
2. la biographie de l'auteur ;
3. le synopsis du livre ;
4. les données techniques du livre (nombre de pages, éditeur italien, date de publication en Italie...) ;
5. la disponibilité de *samples* (extraits) en français ou en anglais, de résumés ou de textes entiers en langue étrangère (souvent en anglais).

Il s'agit de marqueurs standardisés. Cependant, nous pouvons observer des différences concernant la longueur du synopsis des livres, le détail de la présentation des auteurs, ou les éléments de mise en forme du texte, comme les polices utilisées, qui montrent une hiérarchisation différente des contenus. Dans le cas de ZLA, par exemple, des phrases très synthétiques de présentation du livre précèdent le résumé – par ailleurs assez long – de façon à ce que le lecteur (l'éditeur étranger), puisse décider rapidement s'il est intéressé à continuer la lecture de la fiche de l'ouvrage. Cette agence ajoute parfois des courts extraits du livre (quelques lignes de l'incipit, notamment) traduits en anglais. NLA utilise également de courtes phrases d'introduction, en gras, qui précèdent le synopsis du livre, dans le but de mise en avant et de synthèse.

Par ailleurs, RLA met en évidence les traductions des livres – notamment quand elles sont nombreuses – à travers la reproduction des couvertures des éditions étrangères. Elle met aussi particulièrement en valeur la présentation des auteurs, étant donné qu'elle précède, en gras, le synopsis des ouvrages<sup>7</sup>. Enfin, il nous paraît important de souligner que certains titres bénéficient d'une présentation plus longue ou riche (qui dépasse la page dans le cas de ZLA et RLA) ou de plus de *praises* (citations élogieuses de la part de la presse), ou encore d'une biographie de l'auteur plus longue. Au-delà de données objectives (par exemple le nombre de citations de

<sup>7</sup> Dans un entretien, en effet, l'agente de RLA souligne l'importance du travail sur les auteurs et pas seulement sur les œuvres : « en faisant un travail de transmission des œuvres et des auteurs, en essayant de ne jamais s'attarder sur l'œuvre individuelle mais plutôt sur l'auteur, parce que ce qui est important, surtout à l'étranger, c'est d'essayer de renforcer la position de l'auteur, parce que les éditeurs étrangers n'investissent jamais dans l'œuvre individuelle... Alors, parfois cela arrive parce que peut-être il y a des deuxièmes livres qui ne sont pas à la hauteur du premier, même si les éditeurs ont toujours tendance à garder l'auteur même si le titre précédent a bien marché et que le suivant ne répond pas aux attentes (...) Ils ont toujours tendance à faire un investissement sur l'auteur plutôt que sur l'œuvre. »

la presse disponibles ou bien le nombre d'ouvrages déjà publiés par l'auteur, qui peuvent varier pour chaque auteur), ces différences peuvent montrer l'intention de la part de certains agents de miser sur certains titres plus que d'autres<sup>8</sup>.

Dans un deuxième temps, nous avons isolé les éléments et indications présentes dans les catalogues ayant une fonction non pas descriptive, mais commerciale, que l'on peut qualifier d'« arguments de vente ». Ils sont présents dans tous les catalogues et nous les avons ici listés :

1. l'indication des droits cédés ou bien des droits encore disponibles (audiovisuels ainsi que de traduction), parfois avec les reproductions des couvertures des éditions étrangères ;
2. l'indication de films ou séries prévus ou déjà réalisés tirés de l'ouvrage ;
3. l'indication des prix remportés ou pour lesquels un ouvrage est sélectionné ;
4. des citations élogieuses de la presse, d'éditeurs ou d'auteurs qui ont apprécié le livre ;
5. l'indication du nombre d'exemplaires vendus en Italie (si significatif), du nombre de réimpressions en Italie, ainsi que la dénomination « bestseller title ».

En observant cette liste, nous voyons que des arguments de type commercial (comme l'indication du nombre d'exemplaires vendus en Italie) coexistent avec des arguments de type symbolique (l'indication des prix remportés).

L'indication des cessions de droits étrangers et des projets audiovisuels en gestation est très important car les éditeurs font confiance à leurs homologues à l'international et savoir quel éditeur a acheté les droits d'un livre leur permet d'avoir des indications sur les caractéristiques de ce livre, à partir de la ligne éditoriale de l'acheteur. En même temps, si un livre a été déjà traduit dans plusieurs pays, cela renforce le prestige international de l'auteur. En effet, les agents révèlent en entretien qu'il est plus simple de vendre dans les pays « plus périphériques » un

<sup>8</sup> Il est intéressant, par ailleurs, de noter que le genre littéraire est parfois indiqué directement dans le catalogue (NLA et ZLA), parfois il est possible de le déduire depuis la présentation des ouvrages ou les citations critiques des journalistes, critiques, auteurs, éditeurs (RLA). Pour isoler les titres de fiction dans le cas de la production de RLA, nous avons donc considéré les indications présentes en forme directe ; le cas échéant, nous avons déduits le genre à partir du synopsis ou bien de la maison d'édition qui publie le texte. Il s'agit cependant d'une attribution générique arbitraire et subjective, conduite dans le cadre de ce travail d'analyse.

livre qui a déjà été vendu en France, en Allemagne, ou dans les pays anglosaxons, et cela pour des raisons symboliques et pratiques. Premièrement, la vente dans les pays anglophones ou francophones, pays considérés dominants dans l'échiquier international, confère du prestige au livre et à l'auteur ; deuxièmement, elle permet aux agents de disposer de quelques *samples* de traduction, ou même de la traduction intégrale du livre en anglais ou en français, deux langues que l'on peut définir, respectivement, comme « hypercentrale » et « centrale » dans le système linguistique mondial (Heilbron, 2009). A travers ces ressources, il est donc plus simple de faire connaître le livre aux éditeurs des autres pays<sup>9</sup>.

Les arguments que nous avons ainsi analysés peuvent être appliqués aux productions éditoriales de différents pays. Pour cette raison nous pouvons le qualifier de « transnationaux » ou « classiques ».

## 1.2. Des arguments de vente spécifiques ou « italiens »

Nous souhaitons à présent nous demander si, outre ces arguments « transnationaux », les agents littéraires emploient des arguments particuliers, connotés comme « italiens » ou « spécifiques ». Pour ce faire, nous avons analysé les synopsis de 117 ouvrages. Nous nous appuyons sur deux indicateurs quantitatifs correspondant à deux éléments qui nous semblent structurer l'imaginaire italien à l'étranger : les lieux et les thèmes. Nous avons défini ces indicateurs comme suit :

1. le nombre de villes/régions italiennes mentionnées dans les synopsis des ouvrages ;
2. le nombre des éléments thématiques faisant référence à l'imaginaire italien à l'étranger (la Renaissance, l'Italie de l'après-guerre, les éléments de la gastronomie...) <sup>10</sup>.

<sup>9</sup> En effet, deux agentes affirment essayer de vendre leurs ouvrages en France et en Allemagne en premier, même avant la date de parution de l'ouvrage en Italie. Dans le cas où le livre n'a pas encore trouvé un éditeur national, les ventes de droits étrangers permettront de faire monter les enchères ; si le livre a déjà un éditeur, il sera plus facile de le convaincre d'investir dans des stratégies marketing pour promouvoir l'ouvrage.

<sup>10</sup> Étant difficile, sinon impossible, de lister tous les éléments composant cet imaginaire, nous avons considéré les éléments qui ont été indiqués par les professionnels pendant les entretiens, tout en nous basant sur notre propre connaissance et perception, étant donné que les imaginaires collectifs sont subjectifs et dépendent des perceptions individuelles.

Le premier indicateur renvoie à ce que l'on peut définir comme un « capital local », soit une déclinaison locale du « capital symbolique national » ; quant au deuxième indicateur, il nous permet d'évaluer la présence de l'imaginaire national, constituant la base du « capital symbolique national ».

Afin de mieux caractériser les lieux évoqués dans les catalogues, nous avons élaboré trois sous-indicateurs relatifs au premier indicateur. Si l'on considère seulement les synopsis qui mentionnent un lieu italien, nous avons distingué :

- a) le nombre de villes emblématiques de l'imaginaire italien à l'international (Venise, Florence, Rome, Naples...) <sup>11</sup> ;
- b) le nombre de villes ou régions du Sud de l'Italie <sup>12</sup> ;
- c) le nombre de villes ou endroits périphériques ou provinciaux (parfois à l'origine de clichés <sup>13</sup>, mais souvent promouvant une image plus contemporaine et diversifiée du paysage italien).

Ces trois sous-catégories nous permettent de qualifier avec plus de précision l'usage de l'élément « local » dans les catalogues. Plus particulièrement, *a* (la mention des villes emblématiques de l'imaginaire italien) et *b* (la mention de l'imaginaire de l'Italie méridionale) sont des expressions de la relation entre la dimension locale et le capital national et symbolique. En revanche, la sous-catégorie *c* est en relation avec une autre propriété de l'identité italienne : son caractère polycentrique et pluriel. Cependant, nous verrons par la suite que la mention de villes périphériques et provinciales – qui, au premier regard, peut être interprétée comme le signe d'une vision anti-traditionnelle et moins stéréotypée de l'identité italienne – représente parfois le point de départ pour la construction d'un cliché.

Avant de présenter les résultats de notre étude, il nous semble important de rappeler quelques éléments concernant l'imaginaire national italien à l'étranger (indicateur 2). Parmi les éléments indiqués par les professionnels interrogés, nous trouvons, d'un côté, le Sud de l'Italie, la famille, les conflits, les villes historiques italiennes comme Venise, Rome, Florence, les périodes ayant une forte identité culturelle et artistique (comme

<sup>11</sup> Nous nous sommes basés sur les villes qui faisaient partie du Grand Tour en Italie à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> Parmi les éléments composant l'imaginaire italien à l'étranger, le Sud a été évoqué par plusieurs professionnels interviewés. Par ailleurs, selon Silvana Patriarca (2010: 274) le Sud de l'Italie est considéré comme « *l'altro interno* », « l'autre intérieur », « symbole d'une dimension prémoderne ».

<sup>13</sup> Les « *borghi* » (bourgs) sont par exemple évoqués parmi les stéréotypes de l'italianité par un éditeur interviewé.

la Renaissance, l'après-guerre, le Néoréalisme) ; de l'autre, la dimension périphérique, souvent caractérisée comme « archaïque » et « méridionale » et représentée à travers le cliché de l'« anti-modernité ». Un scout littéraire interrogé évoque ainsi l'image de l'Italie de la part du public international : « la Dolce Vita, le Renaissance, la Mafia, des éléments qui renvoient à une image de l'Italie ancrée dans le passé ». Il mentionne comme exemples la période de l'après-guerre dans la quadrilogie d'Elena Ferrante<sup>14</sup> ou encore la Sicile prémoderne dans l'œuvre d'Andrea Camilleri. En effet, d'après l'éditeur d'un grand groupe, l'imaginaire italien à l'étranger coïncide souvent avec l'image stéréotypée de l'Italie des années Cinquante<sup>15</sup>. Un autre éditeur d'un grand groupe affirme également que « le monde des auteurs italiens traduits à l'étranger est très ennuyeux et basé sur des stéréotypes » : « d'après les éditeurs américains, les Italiens, à part Calvino et Eco, c'est *crime and south and possibly spaghetti*, c'est-à-dire le folklore... Donc il y a beaucoup d'auteurs, surtout du sud, qui parviennent à passer la frontière. »

Nous souhaitons voir si cette perspective, évoquant souvent la notion de « stéréotypes<sup>16</sup> », se reflète dans les stratégies de mise en avant et de présentation des ouvrages italiens aux éditeurs étrangers via les catalogues.

## 2. Capital symbolique « national » et « local » : différences et convergences

### 2.1. Entre imaginaire collectif national et ancrage local

En ce qui concerne notre premier indicateur, relatif à l'énonciation du *setting*

<sup>14</sup> *L'amica geniale*, premier tome de la quadrilogie éponyme, a été publié en Italie en 2011 chez Edizioni e/o.

<sup>15</sup> Cet éditeur s'exprime ainsi en entretien : « C'est très simple : l'imaginaire de l'Italie en Amérique est encore un imaginaire de l'Italie des années 1950, Mediterraneo (le film) remporte l'Oscar parce qu'il redonne aux Américains l'idée d'une Italie qui était dans l'esprit de leurs pères et de leurs grands-pères, même Nuovo Cinema Paradiso... L'imaginaire de l'Italie pour le public américain reste celui des années 1950, tout ce qui les renvoie à cette image est une image qu'ils reconnaissent. Si vous leur donnez une Italie qui leur ressemble, si vous leur racontez le Paris des banlieues, ou si vous leur parlez de la banlieue milanaise, vous leur rendez un monde qu'ils identifient au leur, ils ne s'identifient pas à l'Italie (...) Ils doivent voir la route poussiéreuse, la figue de Barbarie, une image d'arriération qu'ils attribuent à l'Italie telle qu'ils s'en souviennent ou telle qu'ils veulent la croire ».

<sup>16</sup> Nous considérons les stéréotypes selon la définition de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot (2021: 9) : « des représentations collectives figées ».

italien dans les catalogues, nous constatons que, sur un total de 117 titres, des indications de lieux (toponymes de villes, de régions...) sont attribuées à 60 ouvrages, donc 51 %. Ainsi, dans la moitié des cas, les agents considèrent qu'il est important de préciser le décor dans lequel se déroule l'histoire.

Cette division correspond aux deux tendances opposées qui, selon les agents et éditeurs interrogés<sup>17</sup>, caractérisent la fiction italienne qui dépasse les frontières nationales : d'un côté, on trouve les ouvrages « transnationaux » et « universels » qui n'ont pas une caractérisation territoriale spécifique – et pour lesquelles il n'est donc pas nécessaire d'indiquer le *setting* ; de l'autre côté, les ouvrages fortement caractérisés dans un sens territorial et « italien ». Dans ce dernier cas, il est essentiel d'indiquer dans les catalogues le *setting*, qui devient un élément fort de présentation et de caractérisation de l'ouvrage.

Si nous focalisons notre attention sur le corpus de 60 synopsis mentionnant un lieu italien et nous considérons la sous-catégorie *a*, 21 des 60 lieux mentionnés dans les catalogues (35 %) correspondent à des villes emblématiques de l'imaginaire italien, comme Venise (*Le ragioni dell'ombra*<sup>18</sup> ; *I guardiani della Laguna*<sup>19</sup>), Rome (*La linea del colore*<sup>20</sup> ; *Il secondo piano*<sup>21</sup>), Florence (*Il quinto sigillo*<sup>22</sup>), Naples (*Tempesta Madre*<sup>23</sup> ; *Uvaspina*<sup>24</sup>). Par ailleurs, dans 26 cas sur 60 (43 %) les lieux mentionnés correspondent à des endroits du Sud de l'Italie (sous-catégorie *b*). Nous pouvons par exemple mentionner *Delitto alla baia d'argento*<sup>25</sup>, *Omicidio a Carloforte*<sup>26</sup> (Carloforte, Sardaigne), *Lei che non tocca mai terra*<sup>27</sup> (Salento),

<sup>17</sup> L'éditrice d'un grand groupe décrit ainsi cette ambiguïté : « La littérature italienne s'est renouvelée à travers une nouvelle génération d'écrivains plus globalisés et à travers des artisans du *giallo* (policier italien) ».

<sup>18</sup> Paolo Lanzotti, Tre60, 2022.

<sup>19</sup> Paolo Lanzotti, TEA, 2023.

<sup>20</sup> Igiaba Scego, Bompiani, 2020.

<sup>21</sup> Ritanna Armeni, Ponte alle grazie, 2023.

<sup>22</sup> Davide Cossu, Newton Compton, 2023.

<sup>23</sup> Gianni Solla, Einaudi, 2021.

<sup>24</sup> Monica Acito, Bompiani, 2023.

<sup>25</sup> Antonio Boggio, Piemme, 2023.

<sup>26</sup> *Id.*

<sup>27</sup> Andrea Donaera, NN Editore, 2021.

*Stranizza*<sup>28</sup> (Sicile), *Uvaspina*<sup>29</sup> (Naples). Ces pourcentages nous indiquent que l'imaginaire collectif national influence et façonne la manière dans laquelle les ouvrages sont présentés dans les catalogues des agences.

Si nous analysons la sous-catégorie *c*, nous découvrons que dans 48 % des cas (29 lieux sur 60) les lieux énoncés font référence à des endroits périphériques ou provinciaux, comme le Rione delle Mosche (Naples), des régions sauvages et parfois méconnues à l'étranger comme la Calabre, des villes de province assez obscures à l'international comme Lanciano ou Monza. L'Italie qui émerge des pages des catalogues est donc dans environ un cas sur deux une Italie provinciale, ancrée dans les périphéries des villes ou dans des villes de province, parfois même de villages ou de petits bourgs : Borgo Cardo, Carloforte, Timpanara, Pratonovo, Daghé, Stellata. Par ailleurs, des villes « emblématiques » comme Rome, Milan et Naples apparaissent souvent dans les catalogues non pas comme des villes d'art, de culture, d'histoire, mais comme des métropoles qui intéressent par leurs périphéries. Si nous nous concentrons sur Rome, par exemple, outre la Rome classique, dans les *Rights lists* sont mentionnés aussi Rebibbia (la prison de Rome), ainsi qu'Ostia (définie « le cœur sale de Rome », « the dirty heart of Rome ») ; en même temps, la ville de Milan est évoquée pour ses « suburbs » (« périphéries »). Nous allons par la suite, porter notre attention sur le traitement de la périphérie dans les synopsis, pour voir si l'image « archaïque » et « antimoderne » évoquée dans certains entretiens est également présente dans ces outils promotionnels, à partir des éléments discursifs qui se trouvent dans les catalogues.

Le deuxième indicateur que nous avons élaboré nous permet de saisir l'importance dans les catalogues des éléments thématiques structurant l'imaginaire italien à l'international, comme les spaghettis, la camorra, la Renaissance. Nous remarquons que pour environ un livre sur cinq (19 % des cas) soit dans 22 livres sur 117, ces éléments sont mentionnés dans les synopsis. Nous pouvons citer par exemple *Fichi di marzo*<sup>30</sup> (présence d'une famille de « pasta-makers »), *Mordi e fuggi*<sup>31</sup> (Brigades Rouges), *L'arte della gioia*<sup>32</sup> (histoire italienne du XX<sup>e</sup> siècle),

<sup>28</sup> Valerio La Martire, Rizzoli, 2023.

<sup>29</sup> Monica Acito, Bompiani, 2023.

<sup>30</sup> Kristine Maria Rapino, Sperling & Kupfer, 2022.

<sup>31</sup> Alessandro Bertante, Baldini + Castoldi, 2022.

<sup>32</sup> Goliarda Sapienza, Einaudi, 2014.

*La Malnata*<sup>33</sup> et *Mara, una donna del Novecento*<sup>34</sup> (le fascisme), *L'Elbano errante*<sup>35</sup> (la Renaissance), *I guardiani della Laguna*<sup>36</sup> (le Carnival de Venise).

L'élément local (indicateur 1) semble plus représenté par rapport aux éléments thématiques – culturels et historiques – plus stéréotypés et traditionnels (indicateur 2). En effet, d'après certains agents<sup>37</sup>, la tendance à rechercher une Italie de « carte postale » a en partie baissé : les éditeurs étrangers refusent parfois les clichés et se tournent vers une image plus contemporaine de l'Italie, qui semble néanmoins conserver une dimension territoriale importante.

Quoi qu'il en soit, la définition du capital « local » est plus problématique et ambivalente par rapport à celle du « capital symbolique national » : certains lieux, par exemple, sont valorisés en tant que villes relayant un imaginaire ancien et prestigieux, alors que d'autres en tant qu'endroits périphériques.

INDICATEURS QUANTITATIFS	%
<b>Lieux italiens (indicateur 1)</b>	<b>51 % (60 sur 117)</b>
-dont endroits périphériques et provinciaux	48 % (29 sur 60)
-dont Sud de l'Italie	43 % (26 sur 60)
-dont villes emblématiques	35 % (21 sur 60)
<b>Éléments thématiques italiens (indicateur 2)</b>	<b>19 % (22 sur 117)</b>

TABLEAU RÉCAPITULATIF

## 2.2. De la périphérie au cliché

Après avoir montré la présence de l'imaginaire italien à l'étranger dans les catalogues des agents littéraires, il est intéressant d'analyser de plus près comment les

<sup>33</sup> Beatrice Salvioni, Einaudi, 2023.

<sup>34</sup> Ritanna Armeni, TEA, 2022.

<sup>35</sup> Pino Cacucci, Mondadori, 2022.

<sup>36</sup> Paolo Lanzotti, TEA, 2023.

<sup>37</sup> Une agente nous dit en entretien : « on s'intéresse aussi un peu aux nouveaux types d'écritures littéraires italiennes, qui ne portent pas nécessairement une aura de stéréotype. Mais jusqu'à il y a quinze ans, c'était le contraire. »

endroits périphériques et provinciaux sont qualifiés dans les synopsis.

Même si l'image d'une Italie provinciale et périphérique semble au premier regard en contraste avec celle, traditionnelle et stéréotypée, d'une Italie de « carte-postale », nous pouvons supposer que la périphérie peut être, à son tour, à l'origine de clichés ou stéréotypes – notamment quand il s'agit de petites villes du Sud de l'Italie représentées comme des terres abandonnées et prémodernes, où subsistent des traditions ancestrales parfois magiques.

En effet, en observant les attributs des périphéries dans les catalogues, nous pouvons voir que des endroits différents par leur localisation géographique sont caractérisés à travers les mêmes adjectifs qualificatifs. Nous nous retrouvons donc face à l'élaboration de ce qui pourrait être appelé le « cliché de la périphérie » qui, nous le verrons, présente les mêmes éléments évoqués dans les entretiens. L'accroche avec la dimension plurielle et polycentrique de l'identité italienne aurait pu nous amener à croire que la périphérie évoquée dans les catalogues était assez diversifiée et plurale : notre analyse permet au contraire de constater que la mise en avant de la périphérie dans les synopsis suppose les mêmes processus de simplification et généralisation qui caractérisent la formation des stéréotypes.

Nous pouvons voir l'exemple de trois romans du catalogue de l'agence NLA, ancrés dans une Italie méridionale décrite comme magique, mystérieuse, sauvage, ancestrale. Le roman *Fichi di marzo* de Kristine Maria Rapino (Sperling & Kupfer Editore, 2022) est présenté comme une saga familiale située « dans les paysages sauvages et authentiques du sud de l'Italie avec une clarté évidente » (« in the wild and genuine landscape of southern Italy with a vivid clarity »), dans la Majella. *Il custode delle parole* de Gioacchino Criaco (Feltrinelli, 2022) est situé dans les montagnes de l'Aspromonte (Calabre), décrites comme un « lieu magique » (« magic place ») caractérisé par une « beauté sauvage » (« wild beauty »). « Criaco est en train d'écrire une saga puissante dans laquelle il fait le portrait d'une Calabre authentique, une terre imbibée de beauté, magie et même d'anciens langages » (« Criaco (l'auteur) is building up a powerful saga in which he portrays the unfiltered reality of Calabria, a land imbued with beauty, magic and even ancient languages »). Par ailleurs, le journal *La Stampa*, cité dans la fiche de l'ouvrage, souligne que « Criaco raconte une partie de l'Italie oubliée » (« Criaco tells a forgotten part of Italy »). Enfin, *Lei che non tocca mai terra* de Andrea Donnaera (NN Editore, 2021) est présenté comme un « drame familial qui se déroule dans un Salento au-delà des paysages de carte postale » (« family drama set in a

Salento beyond the postcard scenarios »), dans « un Sud de l'Italie ancestrale, hors du temps, terrible et sublime » (« an ancestral Southern Italy, timeless, terrible and sublime »), au sein des « atmosphères gothiques du Sud de l'Italie plein de superstitions et rites anciens » (« gothic atmospheres of a Southern Italy full of superstitions and ancient rites »). Dans le catalogue de RLA nous trouvons également l'exemple de *La rinnegata* de Valeria Usala (Garzanti, 2021) « un roman où la Sardaigne et son environnement naturel jouent un rôle clé avec ses légendes et contradictions » (« a novel in which Sardinia and its natural environment play a key role, along with its legends and contradictions »).

Par ailleurs, les mêmes traits et le même folklore caractérisent un endroit périphérique du Nord ou bien du Sud de l'Italie. Par exemple, *La stanza delle mele* de Matteo Righetto (Feltrinelli, 2022) se déroule dans le Nord de l'Italie, dans un petit village : « Daghè, un minuscule hameau rural perché sur les pentes des Dolomites de Belluno » (« Daghè, a tiny rural hamlet perched on the slopes of the Belluno Dolomites »), « un monde archaïque et rude fait de peu de mots mais de beaucoup de fatigues » (« an archaic and harsh world made of few words but of many fatigues »), « le monde archaïque des montagnes (...) très dur et vivant de saveurs, de dialectes et de légendes » (« the archaic world of the mountains (...) very hard and alive with flavors, dialect and legends »).

La notion de « périphérique », que nous avons liée à celle de « local », est donc plutôt ambiguë : d'un côté elle véhicule l'image d'une Italie moins connue, plus contemporaine et diversifiée par rapport à l'imaginaire classique de l'Italie à l'étranger, fondé sur un patrimoine artistique, culturel et gastronomique très reconnaissable ; de l'autre, elle contribue à la diffusion de l'image d'une Italie souvent méridionale, prémoderne, magique, ancestrale, nourrie par des éléments de folklore et donc, dans une certaine mesure, également stéréotypée. L'ambivalence de cette notion est en effet représentative de l'imbrication entre le « capital symbolique national » et sa déclinaison locale.

### 3. Conclusion

En croisant l'étude des catalogues de trois agences littéraires italiennes et des entretiens menés avec plusieurs professionnels de l'édition, nous avons éclairé les stratégies de vente et de diffusion des ouvrages italiens au sein du marché éditorial globalisé.

En premier lieu, nous avons souligné que les agents littéraires emploient des arguments de vente indépendants de la provenance nationale et de la langue des ouvrages : nous les avons définis comme « transnationaux ». Nous avons en second lieu montré que les agents littéraires s'appuient sur des arguments spécifiques « italiens » dans la promotion et la diffusion d'un ouvrage sur deux. Cette dualité des arguments renvoie au fait que les livres qui circulent le mieux à l'international appartiennent à deux catégories opposées et complémentaires : des livres plus « internationaux », qui n'ont pas de connotation régionale ou territoriale particulière (comme le cas du bestseller international *La solitudine dei numeri primi*<sup>38</sup>), et des livres aux traits plus « italiens », ancrés dans une dimension locale qui peut souvent devenir universelle, et qui a été parfois appréhendée à travers le concept de « glocal<sup>39</sup> ».

L'imaginaire italien traditionnel structurant le « capital symbolique national » est évoqué à plusieurs reprises dans les catalogues, à travers des éléments qui correspondent à nos deux indicateurs, local et thématique. Cependant, à cet imaginaire souvent stéréotypé se superpose l'image d'une Italie plus provinciale et périphérique, qui correspond à la définition de l'éditeur d'un grand groupe selon laquelle « l'Italie est plus une immense province que constituée de grandes métropoles ». Il convient enfin de préciser que les lieux « périphériques » peuvent parfois contribuer à la construction du cliché d'une Italie prémoderne et archaïque : l'ancre local et la dimension stéréotypée nationale peuvent parfois se superposer.

<sup>38</sup> Paolo Giordano, Mondadori, 2008.

<sup>39</sup> A ce propos il convient d'évoquer la notion de « glocal », concept qui a été appliqué à la littérature par plusieurs théoriciens dont David Damrosch (2003) et qui a été souvent utilisé pour caractériser une certaine sérialité italienne (Benvenuti, 2017) ou encore la tétralogie d'Elena Ferrante. Le sociologue Roland Robertson relie ce concept au phénomène de globalisation : « la globalisation entraîne la particularisation de l'universel et l'universalisation du particulier. Le global et le local s'interpénètrent et la globalisation se donne à voir à travers des formes locales concrètes. (...) » (Roudometof, 2022: 49). Cette notion qui implique une corrélation entre le « global » et le « local » concerne les ouvrages ancrés dans un contexte très local mais traitant des thématiques globales et évoquant des valeurs universelles.

Ce travail nous permet donc de montrer dans quelle mesure les arguments spécifiques ou « italiens » sont mobilisés dans la vente et la promotion de la production de fiction italienne dans le contexte de la globalisation éditoriale ; ils contribuent en effet à définir le « capital symbolique national » et « local » qui nous semblent jouer un rôle important dans la circulation internationale de la fiction italienne contemporaine.

## RÉFÉRENCES

- AMOSSY, R., HERSCHBERG Pierrot, A. (2021) *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*. Paris: Armand Colin.
- BENVENUTI, G. (2017) *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*. Bologna: Il Mulino.
- BOURDIEU, P. (1999) Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 126-127, pp. 3-28.
- BOURDIEU, P. (1994) *Raisons pratiques*. Paris: Seuil.
- CASANOVA, P. (2008) *La République mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- CASTELNUOVO, E., GINZBURG, C. (1981) Domination symbolique et géographie artistique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, pp. 51-72.
- COLETTI, V. (2011) *Romanzo mondo: la letteratura nel villaggio globale*. Bologna: Il Mulino.
- DAMROSCH, D. (2003) *What is World Literature ?*. Princeton: Princeton University Press
- DE SWAAN, A. (2002) *Words of the Word: The Global Language System*. Cambridge: Polity.
- GAMBARO, F. (2001) *Dalla parte degli editori: interviste sul lavoro editoriale*. Milano: Unicopli.
- HEILBRON, J. (2009) Le système mondial des traductions. In : G. Sapiro, dir. *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau monde, pp. 253-274.
- LADMIRAL, J.-R., LIPIANSKY, E. M. (2015) *La communication interculturelle*. Paris: Les belles lettres.
- LEPERLIER, T., SAPIRO, G. (2021) Les agents de la globalisation éditoriale. Stratégies de conquête et de résistance. *Réseaux*, 226-227, pp. 127-153.
- PATRIARCA, S. (2010) *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Bari: Laterza.
- ROUDOMETOF, V. (2022) Qu'est-ce que la glocalisation ?. *Réseaux*, 226-227, pp. 45-70.
- SAPIRO, G. (2009) *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau monde.
- WALLERSTEIN, I. (1974) *The Modern World-System, vol. I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York – Londres: Academic Press.

## Résumé

Dans le contexte de l'intensification des échanges liée au phénomène de globalisation éditoriale, les acteurs de la circulation internationale des ouvrages ont élaboré de stratégies et des outils pour diffuser la production éditoriale de leurs nations. En analysant les catalogues de trois agences littéraires italiennes, nous souhaitons éclairer les stratégies de diffusion de la production de fiction d'un pays « semi-périphérique » comme l'Italie. Nous montrerons comment les agents littéraires, à l'aide d'arguments commerciaux et symboliques, transnationaux et spécifiques (« italiens »), mobilisent un imaginaire collectif stéréotypé qui est à la base du « capital symbolique national » de l'Italie. Cette notion se superpose partiellement à celle de « capital symbolique local », qui d'une part désigne une Italie fragmentée et plurielle, de l'autre est à l'origine du cliché de la périphérie.

**MOTS CLÉS :** agents littéraires, globalisation éditoriale, fiction, imaginaire national, circulation des biens culturels

### Summary

In the context of intensifying trade and subsequent publishing globalisation, the agents involved in the international circulation of books have developed strategies and tools to disseminate the publishing output of their nations. By analysing the catalogues of three Italian literary agencies, we aim to shed light on the strategies used to disseminate the fiction of a “semi-peripheral” country like Italy abroad. We will demonstrate how literary agents, using both transnational and specific or “Italian” commercial and symbolic arguments, mobilise a stereotyped collective imaginary that forms the basis of Italy’s “national symbolic capital”. This notion partially coincides with that of “local symbolic capital”, which, on the one hand, designates a fragmented and plural Italy, and, on the other, is at the origin of the cliché of the periphery.

**KEYWORDS:** literary agents, publishing globalisation, fiction, national imaginary, circulation of cultural products

Carmen ANDREI

Faculté des Lettres  
Université « Dunărea de Jos » de Galați (Roumanie)

*Article de recherche original*

## Dans l'atelier d'une autrice-autotraductrice : Felicia Mihali

### 1. Préambule : facettes d'une autrice cosmopolite

Vivant à Montréal depuis 2000 où elle travaille comme autrice, enseignante, journaliste et éditrice (fondatrice et présidente de Hash#ag depuis 2018), Felicia Mihali assume son identité d'écrivaine-migrante francophone. Cosmopolite, elle écrit et traduit dans plusieurs langues (dans le roumain d'origine, le français, l'anglais, elle connaît aussi le chinois, le néerlandais, plus récemment, l'innu – la polyglossie est l'une de ses facettes identitaires), mais surtout elle voyage, traverse des pays réels et imaginaires exquis. Son œuvre compte présentement une bonne quinzaine de romans en roumain, en français et en, anglais. C'est surtout une voix reconnue de la francophonie canadienne tant au Québec qu'en Europe, son site le montre avec évidence : [www.feliciamihali.com](http://www.feliciamihali.com). Le français dans l'âme, Felicia Mihali bâtit un univers romanesque kaléidoscopique, pluricéphale et plurilingue. Elle cisèle la dentelle esthétique de sa cathédrale selon des plans rigoureux et cohérents, en architecte et maçonne passionnée qui cimente une *imago* méritoire faite de multiples facettes d'une créatrice de mondes romanesques fascinants<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Bien des critiques universitaires lui ont consacré toute une pléthore d'analyses ponctuelles sur divers aspects thématiques : l'endurance et la résilience, le rapport entre l'imaginaire et l'identité ; le *topos* du pays avec le malaise et la détresse du monde campagnard, la portée autobiographique et sa refonte fictionnelle, l'autotraduction ; l'expérience chinoise ou comment vivre dans l'entre-deux culturel ; sexe, violence et transgression conjugués dans Eros et Thanatos, le rapport entre l'érotisme et le pouvoir. Nous avons également abordé la thématique du travail de démythification / démystification identitaire féminine dans deux articles : Carmen Andrei (2016) « Simplement aimer, dit-elle. Images de la femme dans les autofictions de Felicia Mihali », in *Revue Roumaine d'Etudes Francophones*, n° 86, Iași : Éd. Junimea, pp. 32-52, et Carmen Andrei (2016) « Femmes (dé)mythifiées, femmes (dé)mystifiées dans les fictions de Felicia Mihali », in *Mélanges franco-*

Nous avons choisi cette autrice pour plusieurs raisons fortes et nos arguments ne sont pas forcément subjectifs, en effet, la critique de spécialité était nos justifications dans maintes chroniques : l'autrice franchit les frontières linguistiques et culturelles, tout « respire » les tropismes mihaliens structurés sur de multiples métamorphoses, tels que les fractales autour des thèmes-fétiches, à savoir l'identité (roumaine ou francophone, personnelle ou collective, fracturée et recomposée) dans les us, coutumes, traditions ; l'amour et l'autre ; la résilience avec soi et les autres ; les exils salutaires ; le travail sur la mémoire ; l'Histoire et les histoires singulières des femmes *autres* ; l'hiver, les voyages « exotiques ». Par ailleurs, notre choix se justifie aussi comme cas de figure féminin francophone puisque des écrivains exilés de gré ou de force, devenus entre autres autotraducteurs (« comme les oiseaux migrateurs »), et leurs trajectoires variés, tels que Panaït Istrati, Gherasim Luca, Cioran, Ionesco, ont fait l'objets de bien des études ponctuelles critiques et traductologiques (cf. Grutman, 2015: 8-10). Felicia Mihali se range donc dans la lignée de ces autotraducteurs francophones d'origine allophone et exolingue.

Le roumain cisèle son écriture, donne un cachet d'originalité au texte. Felicia Mihali pratique des allers-retours entre les trois langues « de travail ». Elle a traduit deux romans du roumain vers le français : *Țara brânzei / Le Pays du fromage, Eu, Luca și, chinezul / Luc, le Chinois et moi*, les deux à Montréal, chez XYZ éditeur, dans la collection « Romanichels », en 2002 et 2004 respectivement) ; trois romans de l'anglais vers le français : *The Darling of Kandahar* (Linda Leith Publishing, Montréal, 2012, devenu en 2016 *La Bien-aimée de Kandahar, A Second Chance* (2014) / *Une deuxième chance pour Adam*, 2018, ainsi que *Pineapple Kisses in Iqaluit* en 2021, Guernica Editions, Toronto, qui devient la même année *Une nuit d'amour à Iqaluit*) et, enfin, quatre romans du français vers la langue maternelle, *A doua șansă pentru Adam* (2020), récemment *Dina* (2022), *La Bigame / Bigama* (2022) et *O noapte de dragoste la Iqaluit* (2023).

Nous procédons à l'analyse des stratégies déployées par l'autotraductrice dans l'avant-dernier des quatre romans cités *supra*, *Bigama / La Bigame*, pour des raisons méthodologiques : c'est un récit concentré où nous trouvons maints exemples de tous les procédés de traduction, et qui est donc illustratif pour notre

*phones*, n°13, Galați, GUP, pp. 13-28. Nous y avons conclu que Félicia Mihali écrit une littérature de résilience, puisqu'inadaptées, les femmes cassées se ressourceent pendant un exil physique ou mental salutaire pour renaitre à une nouvelle vie, autre, meilleure. Elle crée des magnifiques *femmes-kaléidoscopes*, changeantes en fonction du milieu, du peuple, de la communauté, de ses partenaires, mais toujours fidèles à elles-mêmes.

but. Il convient de résumer l'histoire en quelques lignes et de présenter des considérations censées préparer l'univers d'attente du lecteur.

La narratrice de *La Bigame*, ancienne chroniqueuse culturelle en Roumanie, femme au foyer en quête de soi, entame un récit à la première personne pour raconter son histoire de femme mûre déchirée entre deux hommes, deux maisons, deux grandes amours, Aron et Roman, entre un mari avec qui elle a émigré au Canada et dont elle est lasse et un autre Roumain, ingénieur-journaliste, une autre plante qui s'enracine en terre québécoises, un amant qui ravive ses aspirations insouviées. Elle hésite à faire un choix ferme entre les deux. Comment peser entre un passé lourd de souvenirs roumains, qui dirige et vautre le couple dans la routine quotidienne sous l'œil complaisant de la communauté migrante veillant sur eux avec coutumes, traditions, interdits et perversités sociales élégamment masquées, et un présent prometteur d'un bonheur immédiat, risqué, vivant dans la connivence empathique et aguichante, dans l'entente érotique et culturelle ? Le drame se profile d'autant plus que la nouvelle identité hybride du sujet migrant résiste difficilement à l'épreuve de l'acculturation. Quitter son mari, c'est briser le traditionnel, affronter toute une communauté médisante. Y rester, c'est se mourir d'ennui. Montréal, la ville rhizome foisonne en identités multiples. Laval lui offre d'autres opportunités d'épanouissement et d'envol. La fiction aborde tangentiellement l'exil et le déracinement, l'enracinement et la résilience, le courage et les lâchetés de la passion.

## 2. L'autotraduction : question de « trahison », de « fidélité » et de repensée

Les questionnements qui nous préoccupent présentement ont été largement exposés et finement nuancés par Michel Oustinoff dans *Bilinguisme d'écriture et autotraduction* (2001), qui a montré des aspects essentiels que nous entendons adopter dans cette étude. Ces propos se déclinent comme suit : l'autotraducteur ne s'efface nullement derrière le texte traduit, au contraire, il y manifeste sa présence, il y récrée, il y met (in)consciemment son empreinte. Il est *visible* dans la refonte consciente de la fictionnalisation, de la narrativité, de la description, il fait un travail sur le style, *son* style. Par ailleurs, bien des chercheurs se sont penchés sur ce phénomène courant de l'autotraduction ou *traduction auctoriale*

proprement dite qui ont intéressé particulièrement des chercheurs comme Bueno Garcia, Irina Mavrodin et Lagarde, autotraduction qui établit d'emblée une relation hypertextuelle hybride entre le texte de départ (en français) et le texte d'arrivée en roumain (Eiben, 2017: 33)<sup>2</sup>. L'autotraduction est un baromètre pour mesurer les rapports de force établis dans les champs littéraires où ils naviguent, la fréquence et l'intensité (Grutman, 2015: 17). L'œuvre de traducteur est son Oeuvre, son Texte à caractère transdoxal (l'autotraduction se conforme ou non à une doxa ou à plusieurs selon la volonté de son auteur) justement parce qu'il est maître et qu'il est libre d'utiliser dans une « logique palimpsestueuse » (la strate supérieure en roumain dévoile la strate inférieure en français, de base, l'original, cf. Oustinoff, 2001: 26) qui permet de dépasser les interrogations sur les « droits » du texte autotraduit dans le sens que l'autotraducteur a pleins pouvoirs sur le texte. L'autotraducteur a donc les pleins droits sur son texte qui lui est plus que familier puisque c'est sa création, sa fabrication, déjà créée et accomplie. Les deux *moi* dans la conscience communicative plurielle communiquent dans une multiplicité d'énonciations qui se meuvent en une seule instance écrivante ou scripturale et traduisante. La chaîne algorithmique en trois pas à suivre (lecture – interprétation – reformulation en langue d'arrivée) n'est plus respectée, on a affaire à un déjà écrit, la lecture se situe déjà dans la pré-traduction. Les trois autres questions basiques de l'opération traduisante l'emportent : quand, où et pour qui ?

L'autotraducteur fait une critique dans le sens où il identifie et souligne les « crêtes », les « bosses » et les « fosses » de son texte pour utiliser une figure imagée, autrement dit les lieux de résistance. Il a une vue d'ensemble, panoramique, une appréhension totale, ce que George Steiner appelait « un élan de confiance » (Steiner, 1998: 405). Tout en connaissant « le vouloir-dire » de l'auteur, il n'a pas d'initiative interprétative, pas de tissus de non-dits, pas de « pure créativité », mais une refonte créative d'éléments déjà présents à l'esprit (Delisle, 2012: 202).

Dans le processus complexe de l'*autotraduction* qui signifie *auto-imitation créative* ou autrement dit *récréation* intrinsèque (arrivée à ce point, il convient de souligner que les traductologues ne se sont pas mis d'accord sur les principes d'évaluation de la récréation qui restent encore flous), *la visibilité* de l'auteur-traducteur et la présence immanente de la langue-culture est une évidence, elles fonctionnent

<sup>2</sup> Cf. I. N. Eiben, *Sur une visibilité*, chap. 1.2., p. 33 et suiv. pour les distinctions, les définitions et les précisions terminologiques sur l'autotraduction.

toutes deux comme une unité de mesure qui compose sa griffe et lui donne du cachet. L'avantage de l'autotraduction est la connaissance profonde de son propre texte, les secrets et les ficelles de sa création. Ainsi, la tâche herméneutique comble-t-elle cet « abîme plus ou moins sensible » (Berman, 1984: 18) entre le français de France / de Québec et le français de Felicia Mihali, ce dernier étant porteur d'étrangéité. L'autotraducteur est *grosso modo* un être « traduit » appartenant à la famille des écrivains translingues (Eiben, 2017: 85).

Les indices de visibilité sont moins biographiques, ils transparaissent dans le style. À partir de ce constat, nous nous interrogeons sur des aspects adjacents :

1. A-t-il une « méthode » de travail [dans le cas de Felicia Mihali, lors de l'autotraduction de ses romans du français en roumain] ?
2. Y a-t-il des processus différents lorsqu'elle traduit du roumain vers le français (les deux premiers romans), du français vers l'anglais et inversement, de l'anglais vers le français ?
3. Réfléchit-elle consciemment ou consciencieusement sur les stratégies / les procédés / les techniques de traduction qu'elle utilise ? Par exemple, nous sommes intéressée de savoir si elle connaît, utilise et applique la modulation / la transposition / les calques / les adaptations / le célèbre binôme des ciblistes et sourciers – correspondances-équivalences établi par J.-R. Ladmiral, à dessein précis ?
4. Comment caractérise-t-elle les réussites, les astuces de l'autotraducteur : du flair ? du talent ? de l'inspiration ? de la récréation, du labeur ?
5. Entend-elle une *voix* dans le processus de l'autotraduction ? Serait-ce la voix du texte, la voix de l'auteur, le génie de la langue d'origine / de la langue d'adoption ? dans le sillage de la théorie d'A. Bueno (2003: 267) qui parle de la seconde voix dans l'expérience créative de l'autotraducteur.
6. Quelles différences majeures saisit-elle entre les trois langues de travail – le français, l'anglais et le roumain qu'elle sublime et fait siennes ?

Les « signaux » de la présence de la langue-culture étrangère à un lecteur non-francophone parsèment tous les romans de Felicia Mihali et ressortent au contact des deux idiomes.

Une caractéristique vitale selon N. Eiben, signalée dans un ouvrage ponctuel sur Felicia Mihali, est *l'extraterritorialité* : l'autotraducteur se situe à l'extérieur

de son pays d'origine (Eiben, 2017: 19), il s'autotraduit pour accéder à la grande littérature, c'est un visa diplomatique qui doit le consacrer. Un autre aspect important : pour Felicia Mihali, installée en terre francophone, écrire en français, langue apprise à l'école, pratiquée en Roumanie à la faculté ou dans les milieux intellectuels fréquentés comme journaliste et chroniqueuse culturelle, mais surtout à l'étranger, au Canada, pays d'adoption où elle est chez elle, à la suite d'un exil, est, rappelons-le, un fait volontaire. L'abandon de la langue maternelle au profit du français est un choix conscient, issu du désir et du besoin de se faire connaître en terre littéraire ferme, d'accéder à l'espace des idées littéraires universelles, à un foyer central puissant, d'être lue par le grand public et reçue par la grande porte au pays des lettres francophones. Choisir le français suppose défis et enjeux sensibles et complexes. C'est mieux se légitimer pour un écrivain disloqué. Lise Gavin parlait à juste titre de l'obligation, de la « condamnation » de l'écrivain francophone à repenser doublement, (dans) sa langue maternelle et (dans) la langue d'adoption pour manipuler la réception et faire miroiter son œuvre (Gauvin, 2004: 257). Finalement, nous adhérons à cette belle idée que les écrivains francophones n'habitent pas un territoire, mais une langue, plus précisément encore, tout écrivain habite premièrement une langue, et ensuite un territoire.

Les principales stratégies que nous avons identifiées et qui nourrissent notre thèse selon laquelle l'autotraductrice emprunte les outils du traducteur littéraire ou du discours spécialisé sont les suivants :

1. *ajouter des informations*. L'ajout comporte un mot (adjectif, adverbe modalisateur), un syntagme, toute une phrase. Exemples de  
a) **petits ajouts** : « toute femme qui trompe [son homme] vit avec le regret » ; « j'étais économe [par nature] » (B, p. 9) – „orice femeie care care își înșeală bărbatul trăiește cu regretul ; eram econoamă *de felul meu*” (B, p.7) ; « sujet de divisions [et conflits] » (B, p. 19) – „subiect de divizări *și conflictive*” (B, p. 17) ; aubergines + grillées ; ail ajouté + [avec discrétion] ; dintr-odată / soudainement] (p. 22) ; peine [et énergie] perdue » (p. 21) – „timp *și energie pierdute*” (p. 19) ; „cartierul *sărac* Saint-Honoré” (p. 24) – avec précision, l'adjectif « pauvre » ; „în casele *urmașilor negustorilor de blănuri*” [des héritiers des commerçants de fourrures / des coureurs de bois] din cartierul

Westmount”, (p. 25) ; « poète de la communauté » – « Poetul comunității, aterizat aici în anii '80 » (p. 26) ; „ingeniozității lui atavice” (p. 27) + [atavique] ; „*Conform ghidului său de supraviețuire*, un individ trebuia să se culce cu două ore înainte de miezul nopții” (p. 29) ; „o roșie mai coaptă” » [une tomate plus mûre], „cei mai tineri *dintre noi*” [parmi nous, p. 33] – le roumain exige cet ajout comme trait *structurel* de la langue ;

b) **grands ajouts** : « des reliques que nous avons jetées par la suite, une à une » (p. 12) – „relicve pe care le-am aruncat pe urmă la gunoi, rând pe rând, ca să cumpărăm apoi tot mobilă second hand” (p. 10) ; « J'avais besoin de ce froid qui gèle l'âme [qui le protège de la brûlure de la nostalgie] » (p. 23) – „Aveam nevoie de acel frig care să îmi înghețe sufletul, *să îl protejeze de arsura nostalgiei*” (p. 20) ; « les identités hybrides telles que Salman Rushdie les décrit dans ses romans » (p. 25) – „identităților hibride, așa cum fuseseră ele descrise de Salman Rushdie în *Versetele satanice, emblemă a studiilor postcoloniale* » (p. 22, emblème des études postcoloniales – notre explicitation ; « Dans sa dernière lettre, il me conseillait de retourner au pays et d'enseigner la littérature dans un village éloigné » (p. 35) – „În ultima lui scrisoare, mă sfătuia să mă întorc cât mai repede acasă și să devin învățătoare într-un sat de la munte, eventual Fundul Moldovei dacă postul mai era disponibil.” (p. 32) ; „mese scumpe *la tot felul de localuri de cinci stele*” (p. 35) ; « clichés accumulés à l'époque de nos études secondaires [...] les émois de l'âge tendre » (p. 40) – „clișee acumulate în perioada studiilor liceale *și pentru care Eminescu rămânea poetul nepereche* [...] *emoțiile unor modele culturale de neînlocuit și care se opreau cronologic înaintea celui de-al Doilea Război mondial. De la Coșbuc, Topîrceanu, Sadoveanu nu se prea mai născuseră poeți.*” (p. 37) ; „Toată lumea știa de însemnă cioră în limbajul popular.”, p. 87 – phrase ajoutée en entier pour rendre plus explicite le contexte grâce à un bon exemple.

2. supprimer un mot, une phrase, un paragraphe ; nous nous demandons si les suppressions sont volontaires ou non ; „stilul american” [p. 47 ; + de vie en français] ; phrase supprimée complètement « Notre passion naissante atténuait le conflit tenu sous braise » (p. 51)

3. reconstruire *la phrase* : « pour vivre sa retraite dans le confort » – « ca să-și trăiască liniștit anii de pensie » (p. 24)
4. utiliser des figures de style ; « célérité de fourmi » – „sârguință de furnică” (p. 30); raccommode le passé – „ostoiască” [assouvir] (p. 43)
5. naturaliser le texte au risque de perdre la musicalité en français et la force évocatrice, la propension au foisonnement marquant cette langue. Exemples : « emploi à temps plein » – „o slujbă de la 8 la 4” ; „cours de francisation que je suivais à l’UQUAM » (p. 15) – „cur-surile de limbă franceză care îmi fuseseră acordate de Ministerul Imigrației la una din facultățile francofone din Montréal” (p. 12 et p. 27 – « la francisation » pour les cours de français); « une pinte de lait » – „o sticlă de lapte” ; « acquisitions faites au Villa des valeurs » – „achizițiile făcute la magazinele de second hand” (p. 25) ; « omelette au fenouil » – « omletă cu mărar” [à l’aneth] (*ibidem*).
6. adapter aux règles grammaticales les mots « résistants » (*cf.* Eiben, 2017: 25) ; largesse – traduit littéralement „larghețe” (p. 33); „émois des amours juvéniles” – „emoțiile de tinerețe” (p. 48, légèrement édulcoré et inversement, « les poignées d’amour » deviennent „kilogrammele în plus” ; p. 75) ;
  - a) adapter les *realia* : concierge – administratorul ; la Régie du logement – comisaratele de poliție ; « d’une macédoine bien mijotée » – « unei ciulamale fierte la foc mic », le multiculturalisme – „politicile identitare” (p. 31) ;
  - b) adapter l’orthographe et le temps verbal : les minuscules en français deviennent des majuscules en roumain ; „Gouverneur général al Canadei” (p. 13) ou inversement : « pellicule de Cellophane » – „pelicula de celofan” (p. 19), l’imparfait devient plus-que-parfait (p. 40) ;
7. faire correspondre les expressions idiomatiques : « froid de chien » (p. 10, expression qui existe en français comme „froid de canard” – „frig de crăpau pietrele” (p. 8) ; « tâche herculéenne » (p. 30) – „muncă de Sisif” (p. 27), passer au peigne – „trecut printr-o sită fină” (p. 34) ;
8. procédés de traduction directe : calque (syntaxique ou phraséologique), transposition, traduction littérale (exemple : « les misères

humaines » – „mizeriile umane” [peines], p. 21).

La familiarité avec les deux langues tend des pièges. Les maladresses (faux sens ou contre sens) sont éparées chez Felicia Mihali (Frank Engels, mal données en français, repris correctement en roumain, Friedrich Engels). Quelques calques (« pour les fleurs du pommiers » – „de florile mărunului”, *Dina*, p. 24, pour « pour des prunes ») et quelques solécismes (des fautes de langue d’un écrivain translingue qui modèle ses énoncés selon les normes grammaticales de la langue maternelle) sont très rares et aucunement graves (« en nous moquant des défauts », p. 24 devient „amuzându-se pe seama defectelor”, tout simplement « s’amuser », p. 21).

9. reformuler la phrase en respectant les tournures. Exemple : « Les soirs, on les passait généralement à s’informer de la politique » (p. 23) – „Serile ni le petreacem împreună la televizor, încercând să înțelegem meandrele politiciii” (p. 21)

L’autrice-autotraductrice prend la liberté de traduire « on » par „lumea” (le monde) ou encore « Les gens sont désespérés de ne pas avoir à lutter pour survivre » (p. 18) devient „*Nou-veniții* sunt disperati că nu trebuie să lupte pentru supraviețuire” (pp. 15-16) ; « l’échec du multiculturalisme » – „eșecul politicilor identitare” (p. 31)

10. modulation [définie « comme un changement d’éclairage ou de point de vue afin d’éviter un mot ou une expression qui passe mal, ce procédé oblique s’avère stratégique puisqu’il permet de passer de l’abstrait au concret, de la partie au tout (modulation métonymique), de l’affirmation à la négation, de changer de diathèse (modulation grammaticale) » (Andrei, 2014: 107-108)]. Exemples : « Sa hantise de mourir de faim au Canada commençait à s’estomper » (p. 15) – „Mai ales, începea să nu se mai teamă că vom muri de foame în Canada” (p. 12) ; « preuve à l’appui » (p. 22) – „ca dovadă a acestei filozofii” (p. 20) ; « à part les repas santé » – „în afară de grija pentru mâncarea sănătoasă” (*loc. cit.*) ; « Elles [les minorités] veulent chasser les autres pour faire place aux leurs » (p. 13) – „Cu toții voiau să dea afară din țară șleahta de vecini etnici ca să-i facă loc propriei nații” (p. 11) ; « rien ne valait la peine de s’y attarder » (p. 15) – „nimic nu meritase fidelitatea pentru eternitate” (p. 13) ; également dans

- « l'apprentissage culturel de mon nouveau pays » (p. 26) – „drumul lung de integrare în noua țară” (p. 23); « des fenêtres sans fermeture étanche » (p. 12) – „ferestre care nu se închid etanș” (p. 9).
11. étoffer. Exemples d'étoffement : « Je tâtais le pouls de ce monde à travers les bulletins de nouvelles, les documentaires, les téléseries [...] » (p. 18) – „Ceea ce mă ajuta să palpez pulsul acestei lumi erau buletinele de știri, documentarele, serialele” (p. 15)
  12. relier les phrases (par connecteurs logique de cause, de conséquence) pour donner du rythme, du continu à la progression du texte ; « les voisins hésitaient à appeler la police. On doutait de ce que ces cris pouvaient signifier » (p. 13) – „vecinii ezitau să cheme poliția *căci* cine știe ce puteau să însemne acele urlete” (p. 10)
  13. incrémentalisation [« opération qui consiste à introduire le contenu d'une note ou une forme d'explicitation du sens dans le texte à côté du référent culturel » (Andrei, 2014, p. 132)]. « L'excès s'appelait pour nous *Première moisson* » (p. 20) – „Excesul se numea pentru noi *Première moisson*, cea mai cunoscută firmă de produse de panificație” [la marque la plus connue de pâtisseries, p. 18] ; « l'existence du *goulab jamun* » (p. 21) – „existența unei delicatese fără pereche denumită *goulab jamun*” (p. 19) – dans ce cas, Felicia Mihali a choisi de garder l'orthographe en italique pour le parfum exotique et l'authenticité ; « en lisant *La Montagne de l'âme* de Gao Xinjian » (p. 27) – „am citit *Muntele inimii* de Gao Xingjian, care tocmai luase premiul Nobel” (p. 24) – « qui venait de décrocher le Nobel » ; « la Petite-Bourgogne » / „cartierul Petite Bourgogne”; « Borat faisait carrière sur notre sort » (p. 33) – „Filmul Borat făcuse o carieră de invidiat pe seama noastră” (p. 30) ;
  14. *domestiquer /colorier* ou donner de la couleur locale – pour suer, transpirer – roum. *asuda*, terme plus plastique, régionalisme ; « voyager seul à travers le pays » (p. 9) – „să hălăduiască singur prin toată țara” (bourlinguer, p. 7); le travail – „trebăluitul” (p. 58)
  15. laisser transparaître les mots qui créent l'exotisme (ou étrangéisation qui a son pendant la domestication) ; „patria mună” – le pays natal; « une antipathie latente qu'on tenait sous braise » (p. 13) – „antipatie latentă ținută sub cheie” (p.11) ; « il ne touchait jamais les

beignets » (p. 22) – „nu se atingea nici picat cu ceară de gogoși” (p. 20) ; « il ne parlait pas cette langue » (p. 23) – „nu vorbea nicio boabă din această limbă” (p. 21) ;

16. compenser les pertes par des récréations dans un autre endroit du texte. Exemple : « Lorsque notre bail a expiré, nous nous sommes installés dans un quartier plus pauvre et plus dangereux. [...] Je commençais à me sentir chez moi sur la rue Mountain Sights [ajout de 6 lignes en roumain, *sic* !], surtout après avoir acheté mon premier livre à l’insu d’Aron. J’appréciais surtout l’amabilité des voisins. » (p. 26) – „La expirarea contractului nostru pe strada Mountain Sights, ne-am instalat într-un cartier mai sărac și mai periculos. Această primă mutare mă făcea să sufăr. Începusem să mă simt bine pe străduța liniștită de lângă metrourul Namur, *care avea avantajul să fie aproape de Armata Salvării, magazinul de unde ne înnoiam hainele, papucii de casă, busele de sofa și vesela, acele cești și farfurii desperecheate provenind de la cele mai renumite fabrici de porțelanuri fine din Anglia. Apartamentul de la ultimul etaj, călduros vara și friguros iarna, îmi devenise vatră strămoșească*, mai ales după de îmi cumpărasem prima carte, pe ascuns față de Aron.” (p. 23)

L’autrice procède rarement à des mutations ou dislocations de plusieurs phrases, remplacées en roumain plus loin (voir le début du chapitre 6), ou à des mises en prolepse, d’un référent censé être connu par avance (voir *supra*, à savoir anticiper un nom propre).

Le roumain fait surface surtout dans le cas des *culturèmes*, des *realia*] à réputation d’intraduisibilité (Lungu Badea, 2004: 107) : les culturèmes culinaires (*colivă* – p. 64, *colac*, *mămăliga*, *sarmale*, *tzouica*), toponymes et anthroponymes à parfum roumain, expliqués en note en bas de page ou par report. Pour ces derniers, pour éviter la rupture d’homogénéité du réseau onomastique, l’autrice francise les noms et procède à la restitution du parfum original roumain lors de l’autotraduction. Ce sont des mots qui ne nécessitent pas une analyse interprétative, ils sont transcodés tels quels, pour garder l’exotique (« l’adorée Zaraza, la magnifique Tzigane », p. 17). Le souhait de parfaite lisibilité est une utopie, donc laisser transparaître l’étrangeté, la lumière qui lui est familière, d’une auberge étrangère hospitalière est une stratégie post bergmanienne astucieuse (Berman, 1999: 132).

### 3. Pour conclure

L'écriture de Felicia Mihali est un bel exemple de riche culture livresque qui s'est sédimentée au fil des années, s'est décantée jusqu'à la quintessence en acquérant ainsi une dimension ou une valeur esthétique indéniable. Le double travail sur la langue maternelle et sur le français, langue d'adoption, exige une patience d'orfèvre. Avec la distance qu'elle met entre nous et la réalité, elle sait déclencher chez son lecteur la métamorphose des idées reçues en acquis identitaires stables. À force de travailler, selon ses témoignages, même quatre fois sur un texte, Felicia Mihali donne non pas une traduction, mais un nouveau livre. La question de savoir où s'arrête la traduction et où commence la réécriture est donc fastidieuse et inopérante. Dans une interview donnée en 2013, Felicia Mihali avouait un 10 % d'infidélité assurée/assumée dans toute autotraduction, en renforçant ses propos : le but est de garder le contenu, de ne pas modifier les idées, mais la forme (Ionescu, 2007: 104). De même, le degré d'implication du sujet traduisant se calibre en fonction du moment de la production de la traduction, des langues en contact et en fonction du public visé, de l'unité globale du texte autotraduit, du degré de sa transformation et d'autres variables importantes.

L'écriture « dans les tripes » doublée de la passion pour les langues étrangères fait miroiter de si belles étincelles dans une œuvre travaillée, inspirée, cultivée, moderne qui prouve une fois de plus le truisme selon lequel, chez Felicia Mihali, la création a des facettes kaléidoscopiques. L'autrice autotraductrice prouve, une fois de plus, qu'elle est ce que Françoise Wuillmart (1990: 236-242) appelait dans un article qui fit date en traductologie, « une marieuse empathique des cultures » et que la traduction est éminemment, selon la formule consacrée par Umberto Eco, non seulement une « pesée de mots » mais surtout une « pesée d'âmes ».

Felicia Mihali fait des références en subsidiaire et en continu à la culture roumaine et emprunte les outils de travail du traducteur (notes, incrémentalisation, différents procédés de traduction directe : littérale, calque, emprunt (Eiben, 2017: 197). Tous ses romans sont sillonnés par une hybridité linguistique et culturelle, source d'enrichissement de la langue d'accueil, le français en l'occurrence. La surconscience de son identité linguistique apparaît pour occulter, la juxtaposition des codes qui la composent. L'interférence des langues est de rigueur dans ce processus latent, inconscient. Cela ne rime pas avec déviation des normes lexicales, grammaticales ou orthographiques, remarque Neli Eiben (2017: 64-70).

Et somme toute, toute traduction est plus longue que l'original (comme dernier exemple, nous comptons sept mots en français devenus seize mots en roumain (voir *supra*).

Invitée à un atelier de traduction que nous avons organisé pour les étudiantes en master de traduction de la Faculté des Lettres de notre Université, Felicia Mihali a fait une démonstration sur des fragments tirés du chapitre 8, de *La Bigame / Bigama*, en comparant et en analysant les autres traductions allographes ; elle a encouragées les étudiantes, par la force de l'exemple personnel, à avoir confiance dans leur analyse interprétative, dans leur flair, mais surtout dans leur bagage culturel et leurs ressources intellectuelles.

Nous nous rangeons du côté de Michelle Bourjea qui souligne l'importance de l'activité traductive, jubilatoire, par excellence, dans ces termes : « Traduire, c'est se promener en pays étranger. C'est voyager. Plus que lire, cette activité témoigne des capacités de l'être à établir des relations à l'Autre, révèle la qualité de ces relations, leurs motivations profondes » (Bourjea, 1986: 131). Si traduire, c'est voyager ou « [translater] des restes d'un saint » (Grutman, 2015: 11), s'autotraduire, c'est voyager pour arriver à « l'auberge du lointain », et quels beaux voyages enrichissants sont à portée de main !

## RÉFÉRENCES

### CORPUS :

- MIHALI, F. (2008) *Dina*. Montréal: XYZ éditeur.
- MIHALI, F. (2021) *Dina, roman*, tradus din franceză de autoare. Bucarest: Ed. Vreamea.
- MIHALI, F. (2021) *A doua șansă pentru Adam*, traducere din limba franceză de Felicia Mihali, Bucarest: Ed. Vreamea.
- MIHALI, F. (2018) *Une Deuxième Chance pour Adam*. Montréal: Ed. Hashtag.
- MIHALI, F. (2022) *La Bigame*. Montréal: Hashtag.
- MIHALI, F. (2022) *Bigama*, traducere din limba franceză de Felicia Mihali. Bucarest: Ed. Vreamea.
- MIHALI, F. (2021) *Une nuit d'amour à Iqaluit*, traduit de l'anglais par l'autrice. Montréal: Hashtag.
- MIHALI, F. (2023) *O noapte de dragoste la Iqualuit*, traducere din franceză de autoare. Bucarest: Vreamea.

### SOURCES SECONDAIRES

- ANDREI, C. (2014) *Vers la maîtrise de la traduction littéraire. Guide théorique et pratique*. Galati: Galati University Press.
- BALLARD, M. (1998) L'unité de traduction : essai de redéfinition d'un concept. In: M. Ballard (textes réunis par) *Europe et traduction*. Arras – Ottawa: Presses de l'Université d'Artois – Presses de l'Université d'Ottawa, pp. 11-24.
- BALLARD, M. (2001) *Le Nom propre en traduction*. Paris: Ophrys.
- BALLARD, M. (2005) Les stratégies de traduction des désignateurs culturels. In: M. Ballard (études réunies par) *La traduction, contact des langues et des cultures*. Arras: Presses de l'Université d'Artois, pp. 125-148.
- BERMAN, A. (1995) *L'Épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard.
- BERMAN, A. (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- BOURJEA, M. (1986) Traduire ou l'art de voyager. *Meta*, 3, vol. 31, pp. 231-232.
- BUENO, A. (2003) Le concept d'autotraduction. In: M. Ballard, A. El Kaladi, dir. *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras: Presses de l'Université

- d'Artois, pp. 265-277.
- COIUG, A., PELEA, A. (2012) Le français et le roumain – égo/égaux devant la pudeur ?. *Translationes*, 4, pp. 31-46
- CRISTEA, T. (1998) *Stratégies de la traduction*. Bucarest: Editura Fundației « România de mâine ».
- DELISLE, J., WOODSWORTH, J. (2012) *Translators Through History*. Londres: John Benjamins Publishing Company, „Language Arts & Disciplines”.
- DELISLE, J. (2010) Les traducteurs, artisans de l’histoire et des identités culturelles. In: *Atelier de traduction. Dossier : Le traducteur – un ambassadeur culturel (facteur de médiation entre les cultures »*, 13, Suceava: Ed. Universității din Suceava, pp. 23-36.
- ECO, U. (2006) *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Traduit par Myriem Bouzaher. Paris: Grasset.
- EIBEN, I. N. (2017) *Sur une visibilité de l’autotraducteur. Dumitru Tsepeneag et Felicia Mihali*. Timișoara: Ed. Universității de Vest, coll. « Metabole ».
- GRUTMAN, R. (2015) Francophonie et autotraduction. In: P. Puccini, dir. *Regards croisés autour de l’autotraduction. Interfrancophonies*, 6, pp. 1-17.
- HURTADO ALBIR, A. (1990) *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- IONESCU, M. (2013) De l’endurance à la résilience : les romans de Felicia Mihali. In: *Dialogues francophones*, Timișoara: Ed. Universității de Vest, 19, pp. 21-31.
- JEANRENNAUD, M. (2006) *Universaliile traducerii. Studii de traductologie*. Iași: Polirom.
- LADMIRAL, J.-R. (1979) *Théorèmes pour la traduction*, Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- LUNGU-BADEA, G. (2004) *Teoria culturemelor, teoria traducerii*. Timișoara: Editura Universității de Vest.
- LUNGU-BADEA, G. (2012) *Mic dicționar de termeni utilizați în teoria, practica și didactica traducerii*. ed. a 3-a, Timișoara: Editura Universității de Vest.
- OUSTINOFF, M. (2001) *Bilinguisme d’écriture et autotraduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Baboukov*. Paris: L’Harmattan.
- PLASSARD, F. (2007) *Lire pour traduire*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- PYM, A. (1998) *Pour une éthique du traducteur*. Arras: Presses de l’Université d’Artois.

STEINER, G. (1978) *Après Babel*. Paris: Albin Michel.

WUILMART, F. (1990) Le traducteur littéraire : un marieur empathique des cultures. *Meta*, 1, vol. 35, pp. 236-242.

**SOURCES ÉLECTRONIQUES :**

<https://atelierdetraduction.usv.ro/numero-7/>

<http://interfrancophonies.org/nouvelle-serie/6-2015.html>

<http://interfrancophonies.org/nouvelle-serie/9-2018.html>

## Résumé

Notre réflexion s'articule principalement sur l'autotraduction en tant que phénomène de *recréation* de l'original. À partir des considérations générales des traductologues et des praticiens chevronnés de la traduction littéraire, qui soulignent à maintes reprises que, malgré les stratégies, les techniques, les méthodes et les procédés employés (in)consciemment et consciencieusement notamment, avec ou sans théories traductives derrière eux, des plus simples aux plus astucieuses, les autotraductions subissent des pertes ou gagnent en esthétique ou *littéarité* à des degrés variables.

Nous nous pencherons sur les romans de l'écrivaine francophone d'origine roumaine, Felicia Mihali, qui, dans un mouvement centrifuge, s'autotraduit du roumain vers le français (après son installation à Montréal, en 2000, pour le grand public francophone, elle débute avec deux romans « à matière roumaine », *Le pays du fromage* (2002) et *Luc, le Chinois et moi* (2004) ; ensuite, elle fait paraître dans le même milieu canadien, de l'anglais vers le français, *La bien-aimée de Khandahar* (2016), *Une deuxième chance pour Adam* (2018), *Une nuit d'amour à Iqualuit* (2021), et, du français vers le roumain, dans un mouvement centripète, quatre romans, *Dina* (2021), *A doua șansă pentru Adam* (2021), *Bigama* (2022) et *O noapte de dragoste la Iqualuit* (2023). Nous nous appuyerons dans cette étude contrastive sur notre propre expérience de traductrice littéraire et d'enseignante de pratiques traductives au master de traduction, ainsi que sur les témoignages authentiques enregistrés lors des ateliers de traduction, des communications aux colloques et aux conférences scientifiques, des prises de position et de parole dans les médias, des entretiens personnels avec l'autrice.

L'objectif principal de notre recherche est de mettre en lumière, par une analyse et des commentaires non empiriques, les lieux de résistance à la simple translittération, à savoir : culturèmes, expressions idiomatiques, figements linguistiques, ajouts et étoffements, éléments supprimés ou ajoutés, tout ce qui construit une architecture scripturale originale à plus d'un titre.

**MOTS CLÉS** : Felicia Mihali, autotraduction, culturèmes, francophone, stratégies

## Summary

Our reflection primarily focuses on self-translation as a phenomenon of *recreating* the original. Drawing on the general considerations of translation specialists and seasoned practitioners of literary translation, who repeatedly emphasize that, despite the strategies, techniques, methods and processes used (un)consciously and conscientiously in particular, with or without translation theories behind them, from the simplest to the most astute, self-translations may suffer losses or gain in aesthetics or *literariness* to varying degrees.

We will examine the novels of the French-speaking writer of Romanian origin, Felicia Mihali, who, in a centrifugal movement, self-translated from Romanian into French. After settling in Montreal in 2000, she began by publishing two novels with “Romanian material” for the general French-speaking public: *Le pays du fromage* (2002) and *Luc, le Chinois et moi* (2004). She then published, in the same Canadian environment, works self-translated from English into French: *The Beloved of Khandahar* (2016), *A Second Chance for Adam* (2018), *A Night of Love in Iqaluit* (2021). From French into Romanian, in a centripetal movement, she has translated four of her novels: *Dina* (2021), *A doua șansă pentru Adam* (2021), *Bigama* (2022) and *O noapte de dragoste the Iqaluit* (2023). In this contrastive study, we will draw on our own experience as a literary translator and teacher of translation practices at the Master's level, as well as on authentic testimonies recorded during translation workshops, communications at symposia and scientific conferences, statements and speeches in the media, and personal interviews with the author.

The main objective of our research is to highlight, through non-empirical analysis and commentary, the areas of resistance to simple transliteration, namely: culturemes, idiomatic expressions, linguistic freezes, additions and expansions, deleted or added elements -everything that constructs an original scriptural architecture in multiple ways.

**KEYWORDS:** Felicia Mihali, self-translation, culturemes, French-speaking, translation strategies

**Anna GIAUFRET**

Département des langues et cultures modernes  
Université de Gênes (Italie)

*Article de recherche original*

## **La bande dessinée québécoise voyage-t-elle ? Traductions, adaptations, diffusion et légitimité d'un objet culturel**

### **Introduction**

Le Québec est depuis longtemps un espace culturel particulier, du fait de sa situation linguistique et des relations qu'il entretient avec le reste du Canada et l'Amérique du Nord. Le marché éditorial, et plus précisément celui de la bande dessinée, sont d'autant plus intéressants que l'essor du médium depuis l'an 2000 a mis en lumière récemment les spécificités de l'espace culturel québécois, ainsi que les difficultés auxquelles sa production culturelle se heurte lorsqu'il est question de sortir de ses frontières avec une politique d'exportation, que ce soit dans l'espace francophone ou anglophone. Nous allons explorer dans ce qui suit cette problématique, en partant de l'exemple de la bande dessinée, tout en nous demandant si la pénétration de la part des BD francophones en traduction dans le marché anglophone nord-américain constitue un atout ou plutôt un danger pour les publications en langue française.

### **1. Le Québec : un « pays » particulier**

Ainsi que l'écrivent Heilbron et Sapiro :

Pour comprendre l'acte de traduire, il faut [...] l'analyser comme imbriqué dans un système de relations entre des pays, leurs cultures et leurs langues. Dans ce système, les ressources économiques, politiques et culturelles sont inégalement distribuées, ce qui engendre des échanges asymétriques reflétant des rapports de domination.

Les échanges culturels internationaux sont donc déterminés par trois principaux facteurs : les relations politiques entre les pays, le marché des biens culturels (en l'occurrence, le marché du livre) et les échanges proprement culturels, qui peuvent jouir d'une relative autonomie dans les différents domaines artistique, littéraire et scientifique. Les contraintes externes qui pèsent sur la production et la circulation des biens symboliques et sur les échanges culturels internationaux sont de deux types : politiques (ou plus largement idéologiques) et économiques. (Heilbron and Sapiro, in Sapiro, 2008, en ligne)

Or, le Québec, la seule province ayant le seul français pour langue officielle du Canada, se trouve au centre d'un système de relations particulier : avec une majorité interne de locuteurs francophones, elle fait partie d'un état bilingue à majorité anglophone, le Canada, et est entourée de centaines de millions de locuteurs anglophones à l'échelle du continent nord-américain. De plus, à l'intérieur de la province, il existe une minorité anglophone, concentrée à Montréal, en Outaouais, à la frontière avec l'Ontario, et en moindre mesure dans les Cantons de l'Est, zone frontalière avec les États-Unis, qui jouit d'un statut de minorité linguistique. La communauté anglophone de Montréal est spécialement active sur le plan culturel et tout particulièrement dans le domaine de la bande dessinée, point sur lequel nous reviendrons par la suite.

Voici un tableau présentant des chiffres détaillés selon les deux recensements de 2016 et de 2021 :

**Répartition de la population selon la langue parlée le plus souvent à la maison\*, RMR\*\* et ensemble du Québec, 2016 et 2021**

	Français		Anglais		Langue autre***	
	2016	2021	2016	2021	2016	2021
	%	%	%	%	%	%
RMR de Drummondville	97,1	96,2	0,6	0,8	1,2	1,8
RMR de Montréal	65,9	63,8	15,3	16,3	12,2	13,2
Île de Montréal	49,8	48,3	22,8	24,2	18,3	18,7
Couronne de Montréal	80,3	77,3	8,6	9,4	6,7	8,3
RMR d'Ottawa-Gatineau (partie du Québec)	75,4	71,9	15,7	17,4	4,8	5,3
RMR de Québec	95,6	94,8	1,1	1,2	1,8	2,4

	Français		Anglais		Langue autre***	
	2016	2021	2016	2021	2016	2021
	%	%	%	%	%	%
RMR de Saguenay	98,7	98,4	0,6	0,6	0,2	0,4
RMR de Sherbrooke	90,5	89,3	4,5	4,7	3,1	3,5
RMR de Trois-Rivières	97,3	96,1	0,7	0,8	1,1	1,7
Hors RMR	92,8	92,4	3,9	4,1	2,2	2,2
<b>Ensemble du Québec</b>	<b>79,0</b>	<b>77,5</b>	<b>9,7</b>	<b>10,4</b>	<b>7,3</b>	<b>7,9</b>

\*La somme des pourcentages correspondant aux catégories «français», «anglais» et «langue autre» est légèrement inférieure à 100 % étant donné qu'il existe un faible pourcentage (non présenté) de personnes ayant déclaré parler le plus souvent à la maison non pas une seule, mais plusieurs langues. Ce pourcentage peut avoir varié entre 2016 et 2021. À titre d'exemple, dans la RMR d'Ottawa-Gatineau (partie du Québec), il était de 4.1 % en 2016 et de 5,4 % en 2021.

\*\* Ce sigle correspond à l'appellation régions métropolitaines de recensement.

\*\*\* Il s'agit de toute langue autre que le français ou l'anglais (y compris une langue autochtone).

Source : Statistique Canada, recensements de 2016 et de 2021, données adaptées par l'institut de la statistique du Québec.

**TABLEAU 1 : Population du Québec et langue la plus parlée à la maison (OQLF<sup>1</sup>, 2022: 2)**

Nous attirons l'attention des lectrices et lecteurs sur les données concernant Montréal : dans la région métropolitaine 16,3 % des locuteurs se déclarent anglophones, chiffre qui grimpe à 24,2 % (un quart de la population) pour l'île de Montréal (c'est-à-dire la partie la plus centrale, qui exclut la grande banlieue). Soulignons aussi que tous les chiffres mesurant les anglophones sont en augmentation par rapport à 2016, mais que ce sont l'île de Montréal et Gatineau-Ottawa qui présentent l'augmentation la plus importante (+2 %).

Si on se concentre sur le marché culturel, on constate que le Québec se trouve au carrefour de la zone d'influence de la culture nord-américaine et de la culture française ou plus largement francophone. En regardant les chiffres de la consommation culturelle des Québécois en 2023, l'OQLF nous dit que le français est en perte de vitesse chez les moins de 45 ans par rapport aux plus âgés, mais que ce phénomène est moins visibles dans certaines catégories plus traditionnelles (quotidiens, livres, radio, télévision traditionnelle, spectacles vivants), alors qu'il est beaucoup plus important dans les nouveaux médias (surtout la musique, les jeux vidéo, les plateformes audiovisuelles en continu et les films).

<sup>1</sup> Office Québécois de la Langue Française.

### Proportion de personnes pratiquant diverses activités culturelles le plus souvent en français parmi les personnes francophones sondées selon le groupe d'âge, Québec, 2023

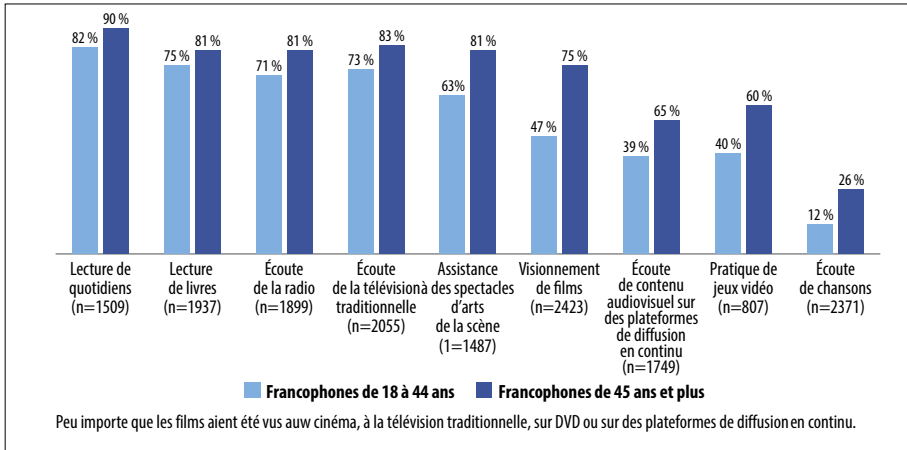


IMAGE 1 : La consommation des produits culturels selon l'âge (OQLF, 2023: 30)

Ces données nous indiquent une bonne persistance des habitudes de lecture en français, aussi bien de la presse que des livres. Dans cette dernière catégorie, qui est celle qui nous intéresse ici, on constate que si 21 % des francophones lisent aussi en anglais, seulement 9 % des anglophones peuvent lire en français :

### Répartition des personnes sondées qui lisent des livres selon la ou les langues dans lesquelles ces livres sont écrits le plus souvent, Québec, 2023

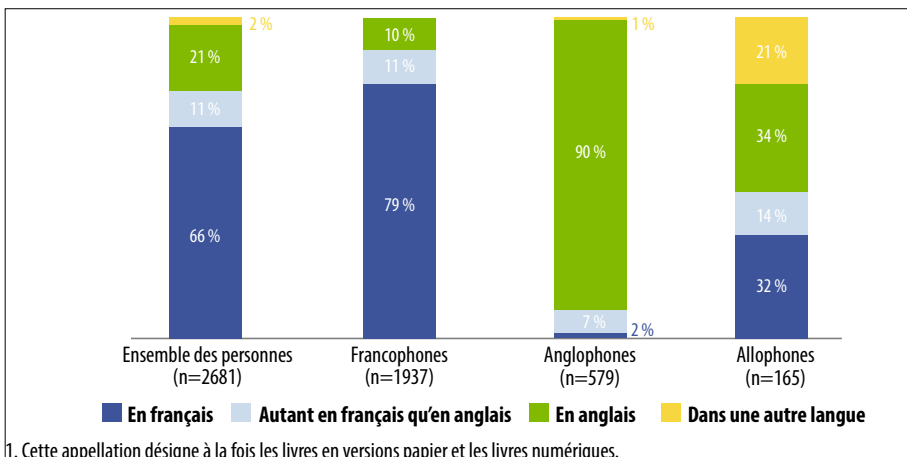


IMAGE 2 : Lecture en français ou en anglais au Québec en 2023 (OQLF, 2023: 22)

## 2. La traduction au Canada, au Québec, à Montréal

Dans ce contexte, la traduction devient un besoin vital de survie et d'échange culturel à l'intérieur du Québec, du Canada et à l'extérieur. Si la production culturelle québécoise veut sortir de son petit marché, pour des raisons de rayonnement culturel, mais surtout économiques, elle a besoin de se tourner soit vers le marché francophone dans lequel elle a traditionnellement rencontré des obstacles (Rannou, 2002 ; Viau, 2016), soit vers le marché de langue anglaise en traduisant. Le gouvernement du Canada, par le biais du Conseil des Arts, a d'ailleurs mis en place des programmes très proactifs d'aide à la traduction<sup>2</sup> des deux langues nationales, ce qui est un exemple d'in/extraduction réciproque, car il s'agit de traduire non seulement dans une langue étrangère pour le marché étranger, mais aussi pour les Québécois et Canadiens anglophones et francophones, donc pour le marché intérieur.

Il convient aussi de rappeler ici brièvement quelques autres spécificités du contexte québécois. Si l'anglais a été défini comme une langue « hypercentrale » (Calvet, 2002), alors que le français se trouve en concurrence dans le monde avec d'autres langues internationales, au Canada les relations entre ces deux langues sont le résultat d'une longue histoire de domination et de résistance. Voilà pourquoi il existe à la fois une imbrication de ces relations au sein du système mondial, dans lequel le français est une langue de prestige, et un décalage par rapport à celles-ci, puisque les francophones canadiens ont conscience du danger qui les guette toujours : celui de la disparition.

Si la relation entre Anglophones et Francophones au Canada a été décrite en termes de « deux solitudes » (McLennan, 1945), Montréal constitue le point de contact « sensible » entre les deux communautés, le lieu où celles-ci se parlent et où, en même temps, le français a le statut le plus précaire. Sherry Simon a décrit Montréal en termes de « ville en traduction » (Simon, 2006), pour souligner que la traduction est un élément central de cette ville, qui est aussi le lieu où se concentrent les structures éditoriales du Québec, mais qui est également un centre important au niveau de tout le Canada. Cette concentration éditoriale est particulièrement évidente en ce qui concerne les éditeurs spécialisés en bande dessinée.

Or, la traduction est une entreprise stratégique lorsqu'entrent en jeu des éléments identitaires, puisque la production culturelle (Heilbron et Sapiro, 2002) est un champ sociosymbolique au sein duquel il existe des enjeux de légitimité et de

<sup>2</sup> Voir le site Traduction ([conseildesarts.ca](http://conseildesarts.ca)).

pouvoir. Dès lors, plusieurs questions se posent : comment traduire des œuvres québécoises francophones en anglais sans diluer leur identité québécoise ? Comment traiter les transferts culturels (Espagne, 2013), tout en sachant que nous sommes face à deux langues différentes (français et anglais), à une culture nord-américaine commune avec des spécificités dues à des sphères culturelles d'influence différentes ? Bref, la traduction est-elle un mal nécessaire pour exister et survivre ou une entreprise de conquête de nouveaux marchés, ou encore les deux à la fois ?

### 3. La bande dessinée québécoise ou BDQ

Une histoire de la bande dessinée québécoise (dorénavant BDQ) dépasse largement le cadre de cet article<sup>3</sup>. Précisons tout d'abord que nous entendons par BDQ les bandes dessinées en français, publiées au Québec.

Née en 1904 avec *Les Aventures de Timothée* d'Alberic Bourgeois, publiées dans le quotidien *La Patrie* (Viau, 2021: 43), jusque dans les années soixante et même au-delà, son marché est divisé entre les superhéros états-uniens (Rioux, 2022) et les séries catholiques. Dans les années soixante-dix, quatre-vingts et quatre-vingt-dix on assiste à la naissance de revues inspirées par la contre-culture américaine et le mouvement punk. Avec une petite production de BD, le Québec est traditionnellement plutôt un importateur, en particulier des États-Unis et de l'espace franco-belge.

Toutefois, à partir des années 2000 la BDQ prend son envol et commence à développer une production plus importante, grâce à la mise sur pied de structures éditoriales. En particulier, Montréal devient le centre éditorial majeur, surtout grâce à la fondation, en 1990, de la maison d'édition Drawn & Quarterly, éditeur anglophone de romans graphiques ayant une renommée internationale. Cette entreprise est suivie par nombre de maisons d'édition francophones : La Pastèque (1998), Mécanique générale (2001), Colosse (2002), Front Froid (2007), Pow Pow (2010), La mauvaise tête (2012-2019) et Nouvelle adresse (2019). Par ailleurs, des formations en BD voient aussi le jour : création d'un Bac en BD à l'École Multidisciplinaire de l'Image (Université du Québec en Outaouais) en 1999 et d'un doctorat en 2017. La légitimité du médium est décrétée par des publications scientifiques et des colloques qui lui sont consacrés : les

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur le sujet, nous vous invitons à vous reporter à Viau (2021, 2022), ainsi qu'à Falardeau (1994).

monographies de Viau et de Falardeau sur l'histoire de la BDQ, un numéro spécial de la revue universitaire *Voix et Images* en 2018, pour ne citer que quelques exemples.

#### 4. La problématique et les données

Après avoir cherché à situer notre objet de recherche dans le contexte dans lequel il évolue, nous allons maintenant passer à la présentation de notre problématique, qui veut essentiellement analyser la situation des traductions du français en anglais dans le domaine de la BDQ. Plus précisément, nous allons essayer de répondre aux questions suivantes :

1. Quelles sont les maisons d'édition québécoises de BD qui traduisent en anglais ?
2. Combien d'albums ont-elles traduit ?
3. Qui sont les traductrices et traducteurs ?
4. Comment vont les ventes des BD traduites en anglais ?
5. Comment ces chiffres se comparent-ils avec les exportations vers la France et les pays francophones ?

Afin de répondre à ces questions, il est nécessaire de trouver des données et des chiffres auprès des organismes de références.

La ressource souvent utilisée pour ce genre d'enquête, l'Index Translationum de l'Unesco, ne contient pas de catégorie BD (qui est comprise dans la macrocatégorie « Littérature »). Qui plus est, parmi les éditeurs de BD au Québec, seul Drawn & Quarterly est répertorié.

Nous nous sommes donc tournée vers les chercheurs, les éditeurs, les institutions préposées à l'analyse du marché du livre ou de la bande dessinée, c'est-à-dire le GRELQ (Groupe de Recherches et d'Études sur le Livre au Québec), Livres Canada Books (autrefois Association pour l'exportation du livre canadien), Québec BD (Festival BD de Québec) et le FBDM (Festival BD de Montréal). Malheureusement, toutes ces institutions nous ont révélé qu'elles ne possèdent pas les données ni les chiffres demandés et nous ont conseillé de nous adresser directement aux éditeurs ou aux auteurs. Avant de le faire, nous nous sommes tournée vers des rapports ciblant le secteur BD : il existe deux rapports seulement,

réalisés par Michel Viau en 2014 et 2015, mais le rapport annuel Gaspard sur le marché du livre au Québec peut fournir lui aussi des informations importantes sur le secteur BD pour les dernières années (2021 et 2022). Finalement, ce qui ressort de cette première phase de l'enquête, c'est qu'il s'agit encore d'un petit marché, peu structuré, dans lequel les éditeurs ne font pas remonter les données vers les organismes, sauf dans le cas de maison plus anciennes, plus structurées et avec une quantité importante de personnel commercial (ce qui est rarement le cas).

## 5. Ce que nous savons sur le marché de la BDQ

Certaines études ont déjà abordé le sujet de l'exportation de la BDQ dans le monde anglophone, notamment celle de Rioux qui retrace les rapports entre le Québec, le Canada et les USA dans le domaine des BD superhéroïques. Une certaine production québécoise s'exporte en effet dans le monde anglophone (Canada et USA) jusqu'à la saturation du marché, entre 1975 et 1987 (Rioux, 2022: 261).

D'autres études montrent bien la différence d'échelle entre le marché québécois, qui est constitué de 8,5 millions de lecteurs potentiels (Rannou, 2021), contre 30 au Canada anglophone et 350 aux USA (Reyns-Chikuma, 2022). L'avantage économique de percer de tels marchés est évident.

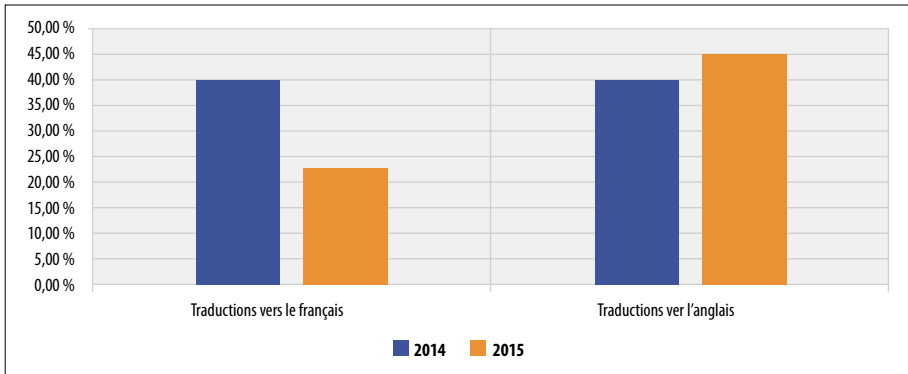
Nous nous concentrerons ici sur une catégorie particulière de BD, le roman graphique, c'est-à-dire des albums destinés principalement à un public adulte, non sérialisés, généralement réalisés par un seul auteur qui combine les fonctions de scénariste et réalisateur, souvent en noir et blanc<sup>4</sup>.

Au Québec, les principales maisons d'édition qui traduisent en anglais des romans graphiques appartenant à la BDQ sont Drawn & Quarterly, Pow Pow et Colosse, auxquelles on peut ajouter Front Froid, dont certains albums sont traduits et publiés par des éditeurs états-unis.

Les rapports Viau (les seuls documents entièrement consacrés au marché de la BDQ, malheureusement publiés seulement pour les années 2014 et 2015) nous fournissent des données intéressantes concernant le pourcentage de traductions (par rapport à la production totale) sur le marché BD francophone et anglophone du Québec dans la figure suivante, d'après laquelle il est évident qu'entre 2014 et

<sup>4</sup> Sur la définition de roman graphique, voir Baetens et Frey (2014) et Giaufret (2021).

2015 la tendance s'inverse : alors que les traductions vers le français diminuent, celles vers l'anglais augmentent :



**IMAGE 3 :** Pourcentage des traductions de BD vers le français et l'anglais en 2014 et 2015 au Québec (données extraites de Viau, 2015 et Viau, 2016).

Même si ces données concernent le marché de la BD au Québec dans son ensemble, et donc pas seulement les BDQ, il est intéressant de reprendre les propos de Michel Viau dans son rapport sur 2015 (qui s'intitule « Go west, young man ! ») :

Toutefois, le principal événement de l'année 2015 demeure le désengagement apparent des éditeurs québécois vis à vis l'Europe.

Le marché québécois de la bande dessinée a toujours été trop étroit pour permettre à ses artisans d'en vivre convenablement. La conquête du marché francophone européen-France, Belgique, Suisse-a longtemps été l'objectif à atteindre pour pallier cette situation. Du fait d'une langue commune, il paraissait évident aux éditeurs québécois de s'activer à s'implanter outre-mer. Pour ce faire, ils avaient plusieurs obstacles à affronter : l'éloignement (l'absence de représentant sur place forçant l'embauche de personnel et la location de locaux), le transport (les frais de l'envoi des albums par bateau) et la saturation du marché européen où dominant les grands groupes de presse. De nombreux éditeurs ont tenté, au cours des 15 dernières années, de s'implanter sur ce marché, mais très peu y ont réussi. À force de patience et de travail, seules les Éditions de La Pastèque semblent s'être taillé une place dans le paysage européen. Cependant, plusieurs autres ont baissé les bras après des tentatives infructueuses. [...]

En 2015, cet abandon du marché européen semble se concrétiser à travers trois nouvelles tendances : la traduction vers l'anglais, la vente de droits et la coédition (Viau, 2016: 3-4)

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, les rapports Viau s'arrêtent malheureusement à 2015 et pour avoir des données plus récentes, il faut se tourner vers les bilans Gaspard, qui tracent un panorama du marché du livre au Québec, avec quelques données seulement sur la BD. Nous pouvons comparer les données les plus récentes, celles de 2021 et de 2023, qui nous fournissent l'évolution du marché québécois du livre à partir de 2009.

Pour ce qui est de la catégorie BD, le bilan 2021 signale la progression des ventes du médium parmi les faits marquants de l'année et nous dit que « [l]a Bande dessinée (+28,6 %) en rajoute, avec une véritable ruée des lecteurs vers les mangas (+85,8 %) » (Gaspard, 2021: 4). Le bilan 2022, enregistre une augmentation plus timide, mais intéressante si on la compare aux ventes générales pour 2022 (+0,3 %) qui étaient de +16,3% en 2021 : « [l]a Bande dessinée s'est encore animée (+2,5 %), propulsée par les mangas (+35,2 %) » (Gaspard 2022: 5, signalé parmi les faits marquants du bilan Gaspard). Les mangas continuent aussi de représenter un pourcentage important, quoique moindre, de cette augmentation.

#### CARACTÉRISATION DES VENTES DE GASPARD 2009-2021

VENTES GASPARD	SEPT 2009-2018		2019		2020		2021		CUMUL 2009-2021	
	VENTES	PDM	VENTES	PDM	VENTES	PDM	VENTES	PDM	VENTES	PDM
LITTÉRATURE	400 728 618 \$	24,7%	39 969 577 \$	22,4%	46 017 046 \$	23,3%	47 979 991 \$	23,3%	534 695 231 \$	24,2%
JEUNESSE	321 019 677 \$	19,8%	45 046 246 \$	25,2%	48 393 266 \$	24,5%	49 648 136 \$	24,1%	464 107 325 \$	21,0%
VIE PRATIQUE	205 261 287 \$	12,6%	20 691 261 \$	11,6%	22 562 245 \$	11,4%	17 931 015 \$	8,7%	266 445 808 \$	12,1%
BANDE DESSINÉE	81 077 401 \$	5,0%	14 204 453 \$	7,9%	14 698 490 \$	7,5%	18 110 775 \$	8,8%	128 091 120 \$	5,8%
ÉCONOMIE, GESTION ET DROIT	80 515 043 \$	5,0%	6 345 390 \$	3,5%	8 487 024 \$	4,3%	9 133 670 \$	4,4%	104 481 127 \$	4,7%
SCOLAIRE	63 146 340 \$	3,9%	9 788 654 \$	5,5%	10 998 507 \$	5,6%	15 059 553 \$	7,3%	98 993 053 \$	4,5%
SCIENCES ET MÉDECINE	73 610 991 \$	4,5%	6 511 476 \$	3,6%	8 284 155 \$	4,2%	9 305 069 \$	4,5%	97 711 691 \$	4,4%
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES	54 020 652 \$	3,3%	5 375 436 \$	3,0%	6 688 967 \$	3,4%	8 360 819 \$	4,1%	74 445 875 \$	3,4%

IMAGE 4 : Bilan Gaspard (2021: 7)

VENTES GASPARD	SEPT 2009-2019		2020		2021		2022		CUMUL 2009-2022	
	VENTES	PDM	VENTES	PDM	VENTES	PDM	VENTES	PDM	VENTES	PDM
LITTÉRATURE	440 259 583 \$	24,4%	45 993 849 \$	23,3%	47 992 963 \$	23,3%	44 843 026 \$	21,7%	579 089 421 \$	24,0%
JEUNESSE	366 179 071 \$	20,3%	48 341 836 \$	24,5%	49 555 850 \$	24,0%	47 858 102 \$	23,2%	511 934 859 \$	21,2%
VIE PRATIQUE	226 100 061 \$	12,5%	22 562 794 \$	11,4%	17 924 486 \$	8,7%	18 902 741 \$	9,1%	285 490 083 \$	11,8%
BANDE DESSINÉE	95 263 663 \$	5,3%	14 780 973 \$	7,5%	18 288 966 \$	8,9%	19 164 357 \$	9,3%	147 497 959 \$	6,1%
SCOLAIRE	72 888 996 \$	4,0%	10 998 013 \$	5,6%	15 181 530 \$	7,4%	18 907 978 \$	9,1%	117 976 517 \$	4,9%
ÉCONOMIE, GESTION ET DROIT	86 890 939 \$	4,8%	8 487 522 \$	4,3%	9 423 005 \$	4,6%	8 207 040 \$	4,0%	113 008 506 \$	4,7%
SCIENCES ET MÉDECINE	80 177 741 \$	4,4%	8 310 634 \$	4,2	9 404 848 \$	4,6%	9 014 172 \$	4,4%	106 907 394 \$	4,4%
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES	59 791 569 \$	3,3%	6 722 097 \$	3,4%	8 424 266 \$	4,1%	7 704 344	3,7%	82 642 276 \$	3,4%

IMAGE 5 : Bilan Gaspard (2022: 8)

Si d'une année à l'autre, la bande dessinée gagne encore en termes de ventes et de part de marché, quoique de manière moins spectaculaire<sup>5</sup>, il est impossible de distinguer dans ces données la part de BD importées de l'étranger.

### CATÉGORIE BANDE DESSINÉE

SOUS-CATÉGORIE	NOMBRE D'EXEMPLAIRES VENDUS	VALEUR DES VENTES TOTALES	% DU MARCHÉ	
			ÉDITEURS	
ALBUMS	625 262	12 856 473 \$	CANADA	26%
COMICS	54 862	1 171 553 \$	ÉTRANGER	74%
MANGAS	234 260	3 231 374 \$		
ROMANS GRAPHIQUES	26 594	851 375 \$		
<b>TOTAL</b>	<b>940 978</b>	<b>18 110 775 \$</b>		

IMAGE 6 : Part de marché BD des éditeurs canadiens et étrangers (Gaspard, 2021: 13)

Si on assiste à une diminution de 2 % de la part de marché des ventes canadiennes, on lit sur les mêmes pages que le pourcentage de romans graphiques sur l'ensemble passe de 3 % à 4 % entre 2021 et 2022, mais sans que cette donnée puisse être reliée

<sup>5</sup> Il est vrai, toutefois, qu'en 2020 il y avait eu un recul temporaire dans les ventes, ce qui explique l'augmentation importante de l'année suivante.

à la précédente, afin de connaître les chiffres concernant les romans graphiques en termes de ventes canadiennes et d'albums d'importation.

### CATÉGORIE BANDE DESSINÉE

SOUS-CATÉGORIE	NOMBRE D'EXEMPLAIRES VENDUS	VALEUR DES VENTES TOTALES	ÉDITEURS	% DU MARCHÉ
ALBUMS	559 856	12 196 657	CANADA	24%
COMICS	42 457	966 499	ÉTRANGER	76%
MANGAS	350 068	4 806 772 \$		
ROMANS GRAPHIQUES	39 342	1 194 429 \$		
<b>TOTAL</b>	<b>991 723</b>	<b>19 164 357 \$</b>		

IMAGE 7 : Part de marché BD des éditeurs canadiens et étrangers (Gaspard, 2022: 14)

Mais les bilans Gaspard ne nous disent rien sur les exportations de la BD québécoise, pour laquelle il est pour l'instant difficile, voire impossible, d'avoir des données chiffrées pour plusieurs raisons. Premièrement, il n'existe pas d'organisme ayant la mission de faire un suivi des exportations de BD hors Québec ; deuxièmement, les maisons d'édition spécialisée en roman graphique sont souvent de petites entreprises et n'ont pas les moyens de se consacrer à un recueil et une analyse de données. Afin de mener à bien cette étude, qui constitue une entreprise pionnière dans ce domaine, la seule voie possible était de s'adresser directement aux éditeurs et aux auteurs qui, en l'absence de données structurées, nous ont fourni les informations dont ils disposaient. Nous croyons toutefois que le fait même d'avoir posé des questions à ce sujet pourra susciter une réflexion sur le besoin de recueillir des données chiffrées dans le milieu québécois de l'édition BD.

Ce que nous savons, d'après des échanges de courriels avec ces éditeurs, ainsi que d'après le rapport Viau 2015 (citation ci-dessus), c'est que l'expansion du roman graphique québécois sur le marché franco-belge, celui qui semble le terrain le plus accessible à l'exportation des produits québécois grâce à la présence d'une langue commune et qui ne nécessite pas de traduction<sup>6</sup>, s'est avérée difficile. Ainsi que l'écrit Rannou, « [p]asser à une distribution en Europe pour un éditeur québécois est souvent lourd et nécessite une certaine organisation, avec une sortie décalée entre le Québec et l'Europe, un

<sup>6</sup> Nous n'allons pas aborder ici la question de l'adaptation du français québécois au français de France.

transport onéreux, etc. » (Rannou, 2023: 78). Voilà pourquoi, par exemple, l'éditeur Pow Pow a signé une entente avec L'Association pour la double publication d'albums.

D'autres éditeurs contactés confirment les difficultés signalées par Viau (2016), à savoir des frais de port exorbitants, parfois des paiements problématiques de la part d'éditeurs français, mais aussi un conservatisme au niveau des formats en librairie généraliste. Tous ces écueils conduisent les éditeurs québécois à avoir un intérêt limité pour le marché français, sur lequel, au-delà de quelques tentatives de distribution et/ou d'achats de droits, la distribution minimale est assurée par la Librairie du Québec à Paris (par le biais de commandes spéciales et d'événements sur le territoire européen).

## 6. Extraduction (?) au Québec : deux stratégies

Les dimensions réduites du marché québécois et les difficultés rencontrées dans le marché franco-belge ont fait en sorte que la BDQ s'est tournée vers un autre marché, très vaste et plus proche géographiquement : le marché anglophone nord-américain. En effet, plusieurs éditeurs québécois de BD publient leurs albums en traduction anglaise.

Les stratégies peuvent varier entre la vente des droits pour une traduction réalisée directement par l'éditeur étranger ou la réalisation de la traduction par l'éditeur québécois et la vente dans une collection spéciale en langue anglaise.

La première stratégie est celle employée par Front Froid et Nouvelle Adresse, deux branches de la même maison. Sur les 40 albums de Front Froid (spécialisée en science-fiction), huit sont traduits en anglais par d'autres maisons d'édition. Nouvelle adresse, consacrée aux romans graphiques, a une collection de 13 albums dont un seul est traduit en anglais : il s'agit de *Utown* (2022) de Cab (Caroline Breault), publié aux Etats-Unis par Oni Press et distribué par Simon & Schuster. Un échange de courriels avec Caroline Breault a pu établir que *Utown* (Portland Oregon, Oni Press, 2023) a vendu 1 217 exemplaires jusqu'au troisième trimestre 2022 (Caroline Breault, courriel personnel).

La deuxième stratégie, la traduction par une maison d'édition québécoise, est celle qui nous intéresse le plus ici. C'est cette pratique que nous allons analyser dans le paragraphe suivant.

## 7. Traduire en anglais au Québec

Cette stratégie est mise en place par deux types d'éditeurs : les éditeurs anglophones qui traduisent des romans graphiques publiés en français par d'autres éditeurs (Drawn & Quarterly) et des éditeurs francophones qui proposent une collection en anglais (Pow Pow et Colosse).

### 7.1. Drawn & Quarterly

Une des principales maisons d'édition indépendantes en Amérique du Nord, Drawn & Quarterly a publié 24 traductions d'albums dont la version originale est en français dont 15 albums par des auteur.e.s québécois.es (Michel Rabagliati, Guy Delisle, Pascal Blanchet, Nicolas Robel, Pascal Girard, Diane Obomsawin). Parmi ces 15 albums, sept seulement sont publiés au Québec, par La Pastèque et L'Oie de Cravan. La traductrice de Drawn & Quarterly, Helge Dascher, travaille aussi pour la maison Pow Pow.

Quant aux chiffres de ventes, Drawn & Quarterly a évoqué un certain nombre de raisons, parmi lesquelles la taille restreinte de la maison d'édition, la complexité et l'évolution constante du réseau de distribution au Canada et aux États-Unis, le manque d'études sur le marché de la BD, qui reste somme toute marginal dans le cadre du marché du livre nord-américain, pour justifier la difficulté de les rassembler et de les organiser.

### 7.2. Pow Pow

Fondée en 2010 à Montréal<sup>7</sup>, Pow Pow lance en 2014 une campagne de sociofinancement pour lancer une collection en anglais (Pow Pow Press), qui publie la version anglaise des albums déjà publiés en français (Giaufret, 2021 ; Rannou, 2023). Il s'agit uniquement d'auteurs québécois et les traductions sont souvent réalisées en collaboration entre l'auteur et un traducteur (parfois Helge Dascher). La collection anglaise se compose à ce jour de 19 titres. Pow Pow vient par ailleurs de publier sa première traduction en français d'un album publié en anglais par Drawn & Quarterly : *Mourir*

<sup>7</sup> Pour plus de détail sur l'histoire et l'évolution de Pow Pow, voir Rannou (2023).

*pour la cause. Révolution dans le Québec des années 1960* (2023) de Chris Oliveros (*Are You Willing to Die for the Cause? Revolution in 1960 Quebec*, D&Q, 2023), traduit en français par Alexandre Fontaine Rousseau, auteur de quatre albums parus chez ce même éditeur. À noter que Chris Oliveros est le fondateur de Drawn & Quarterly.

Nous avons pu obtenir quelques chiffres par un courriel de l'éditeur, Luc Bossé, du 10 juillet 2024. Voici le nombre de livres vendus au cours de la dernière année fiscale, c'est-à-dire du 1er juillet 2023 au 30 juin 2024 :

Québec (Dimedia) : 21 256  
 Europe (Les Belles Lettres) : 6 398  
 TOTAL FRANÇAIS : 27 654

Canada (LPG) : 877  
 USA (LPG + Lunar) : 3 319  
 TOTAL ANGLAIS : 4 196

Si on les compare avec des données moins précises concernant l'année fiscale précédente (obtenues de la même source), on peut voir que les ventes en anglais passent de moins de 2 000 à 4 196 (+50 %), alors que les ventes de livres en français ont diminué, passant de plus de 40 000 à 27 654 (-50 %), tout en restant bien supérieures aux précédentes. Il n'est malheureusement pas possible de connaître le détail des ventes pour le Canada et les USA, ni celui des ventes pour le Québec et pour la France au cours de l'avant-dernière année fiscale. Toutefois, la progression des ventes en anglais, face à un recul des ventes en français semblerait indiquer que le marché anglophone pourrait s'ouvrir à la BD québécoise en traduction. Nous sommes conscientes qu'il s'agit d'une seule maison d'édition et de la comparaison entre deux années fiscales seulement, mais il sera certainement intéressant de continuer à observer l'évolution.

### 7.3. Colosse

Le dernier exemple que nous allons évoquer est celui de Colosse, une petite maison d'édition indépendante, qui se décrit comme un collectif et qui a publié à ce jour 102 albums en français en petit tirage. La collection « Export » offre dix titres en anglais (tous épuisés) dont quatre traductions et six albums par des auteurs anglophones.

## 8. Conclusion : opportunité ou danger ?

A partir du panorama tracé ci-dessus, que pouvons-nous conclure sur la présence de la bande dessinée québécoise en dehors de son territoire ? La légitimité que le médium a conquise dans les dernières années et la croissance constante de la part de marché du livre qu'il occupe montrent qu'il a peut-être raison de vouloir sortir de ses frontières nationales. Toutefois cette expansion vers l'ailleurs présente des difficultés. Si d'une part le marché franco-belge, qu'on pourrait considérer comme son aire naturelle d'expansion, présente les obstacles que nous avons évoqués ci-dessus, dus à sa nature même, mais aussi à la distance géographique, il semblerait évident pour les éditeurs de se tourner vers l'Amérique du Nord anglophone. Non seulement ce lectorat potentiel très nombreux a une proximité culturelle avec les Québécois que les Européens ne possèderaient pas, mais une politique culturelle de soutien à la traduction, ainsi que la possibilité de pratiquer l'autotraduction de la part d'auteurs bilingues (le Québec semblerait être le centre le plus important d'autotraduction pour la bande dessinée francophone) semblent mener tout droit vers le marché anglophone ("Go west, young man !", titre du rapport Viau, 2015).

Certains éditeurs québécois se sont en effet tournés de ce côté-là et parmi ceux-ci Pow Pow est l'éditeur avec la stratégie la plus complète, incluant à la fois le marché québécois francophone, le marché anglophone nord-américain, le marché franco-belge et l'édition québécoise d'albums européens (Rannou, 2023). Même Pow Pow n'en est toutefois qu'à ses débuts en termes de distribution aux États-Unis, distribution qui n'a commencé que l'automne 2022 (Bossé, éditeur de Pow Pow et Pow Pow Press, communication personnelle). Les chiffres présentés ci-dessus, tout en étant très limités, semblent indiquer une augmentation des ventes de Pow Pow en anglais, face à une diminution des ventes en français. Dans quelques années, il sera possible d'obtenir des données sur une plus longue durée qui nous permettront de fonder plus solidement notre analyse.

Nous pouvons donc conclure en posant deux questions qui restent pour l'instant sans réponse : la bande dessinée québécoise réussira-t-elle à percer le marché anglophone et celui-ci lui fournira-t-il un lectorat plus nombreux qui en assurerait la solidité commerciale (en considération aussi de l'augmentation du marché anglophone interne au Québec et surtout à Montréal) ? Cet éventuel succès sera-t-il un moteur de développement de la BDQ qui continuera de se publier en français

en conservant ses spécificités et de se traduire en anglais, ou bien entrainera-t-il une homologation au goût nord-américain et fera-t-il en sorte que les auteurs bilingues se mettent à écrire directement en anglais ? Finalement, cette éventuelle expansion sera-t-elle une opportunité ou un danger ? Seulement l'observation des données futures pourra nous fournir la réponse.

## RÉFÉRENCES

- BAETENS, J., FREY, H. (2014) *The Graphic Novel. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOCIÉTÉ de GESTION de la BTLF (2021) *Bilan Gaspard du marché du livre au Québec 2021*.
- SOCIÉTÉ de GESTION de la BTLF (2022) *Bilan Gaspard du marché du livre au Québec 2022*.
- CAB (2022) *Utown*. Montréal : Nouvelle Adresse.
- CAB (2023) *Utown*. Portland Oregon: Oni Press.
- CALVET, L.-J. (2002) *Le Marché aux langues. Les effets linguistiques de la mondialisation*. Paris: Plon.
- ESPAGNE, M. (2013) La notion de transferts culturels. *Sciences/Lettres*, 1 [en ligne]. Disponible sur : <https://rsl.revues.org/219> (dernière consultation 18/02/2024).
- FALARDEAU, M. (1994) *La bande dessinée au Québec*. Montréal: Boréal.
- GIAUFRET, A. (2021) *Montréal dans les bulles. Représentation de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*. Québec: Presses de l'Université Laval.
- HEILBRON, J., SAPIRO, G. (2002) La traduction littéraire, un objet sociologique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, pp. 3-5.
- HEILBRON, J., SAPIRO, G. (2008) Chapitre premier. La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. In. G. Sapiro, dir. *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNRD, pp. 25-44. Disponible sur : <https://books.openedition.org/editionscnrs/9473> (dernière consultation 18/02/2024).
- MCLENNAN, H. (1945) *Two solitudes*. Toronto, New York, Des Moines: Macmillan.
- OFFICE QUÉBÉCOIS de la LANGUE FRANÇAISE (2022) Caractéristiques linguistiques de la population au Québec en 2021, Feuille d'information [en ligne]. Disponible sur : [https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/sociolinguistique/2022/Feuille\\_Car-ling-pop-Quebec-2021.pdf](https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/sociolinguistique/2022/Feuille_Car-ling-pop-Quebec-2021.pdf) (dernière consultation 18/02/2024).
- OFFICE QUÉBÉCOIS de la LANGUE FRANÇAISE (2023) Langues de consommation des contenus culturels au Québec en 2023 [en ligne]. Disponible sur :

- [https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/sociolinguistique/2023/2023-langues\\_consommation\\_contenu\\_culturel.pdf](https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/sociolinguistique/2023/2023-langues_consommation_contenu_culturel.pdf) (dernière consultation 18/02/2024)
- OLIVEROS, C. (2023) *Are You Willing to Die for the Cause? Revolution in 1960 Quebec*. Montréal: Drawn & Quarterly.
- OLIVEROS, C. (2023) *Mourir pour la cause. Révolution dans le Québec des années 1960*. Montréal: Pow Pow.
- RANNOU, M. (2022) Pow Pow, itinéraire d'un éditeur quadricéphale. *Revue française d'histoire du livre*, 243, pp. 71-82. Disponible sur : [https://revues.droz.org/RFHL/article/view/RFHL\\_143\\_71-82](https://revues.droz.org/RFHL/article/view/RFHL_143_71-82) (dernière consultation 18/02/2024).
- RANNOU, M., RIOUX, P., dir. (2023) La bande dessinée vagabonde. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 14(1) [en ligne]. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2023-v14-n1-memoires08590/> (dernière consultation 18/02/2024).
- RIOUX, P. (2022) *Alter ego. Le genre superhéroïque dans la BD au Québec (1968-1995)*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
- REYNS-CHIKUMA, CH. (2022) Au-delà des deux solitudes. Les multiples et complexes circulations transnationales dans le monde de la BD et des comics au Canada. *IdeAs*, 19 [en ligne]. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ideas/12145> (dernière consultation 18/02/2024).
- SIMON, SH. (2006) *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montréal, Kingston, London, Ithaca: McGill Queen's University Press.
- VIAU, M. (2021) *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec. Les pionniers de la bulle. Tome I. Des origines à 1968*. Montréal: Station T.
- VIAU, M. (2021) *BDQ. Histoire de la bande dessinée au Québec. Tome 2. Le printemps de la bande dessinée québécoise : de 1968 à 1979*. Montréal: Station T.
- VIAU, M. (2015) BD 2014 : l'année de la diversité. Bilan sur la bande dessinée au Québec en 2014 [en ligne]. Disponible sur : [https://www.ledevoir.com/documents/pdf/rapport\\_viau\\_06012105.pdf](https://www.ledevoir.com/documents/pdf/rapport_viau_06012105.pdf) (dernière consultation 18/02/2024).
- VIAU, M. (2016) BDQ 2015 : "Go West, young man!" : rapport sur la production québécoise de BD en 2015 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.acbd.fr/2647/actualites/2647/> (dernière consultation 18/02/2024).

## Résumé

Dans cet article, nous analysons la situation du marché de la bande dessinée québécoise et essayons de comprendre quelles sont les possibilités d'expansion sur d'autres marchés, notamment celui nord-américain anglophone. Après avoir tracé un portrait des rapports des langues au Québec en termes de consommation de médias, nous analysons les stratégies de traduction des principaux éditeurs québécois qui publient des traductions de romans graphiques en anglais.

**MOTS CLÉS :** Québec, bande dessinée, roman graphique, français, anglais, traduction, marché

### Summary

In this article, we analyse the situation of the Quebec comics market and explore the possibilities for expansion into other markets, particularly the English-speaking North American market. After outlining the relationship between languages in Quebec in terms of media consumption, we analyse the translation strategies of the main Quebec publishers who publish translations of graphic novels in English.

**KEYWORDS:** Quebec, comics, graphic novel, French, English, translation, market

Patrick MAURUS

INALCO / CERLOM (France)

*Article de réflexion*

## **Le traduire comme transfert de socialité**

Dans la filiation de la sociocritique de Claude Duchet, en débat avec la poétique, notamment Henri Meschonnic, je commencerai par poser comme constat qu'il n'y a pas de traduction sans conception de la langue ou sans pensée du texte. Or, cette conception recèle un impensé majeur. En effet, comme l'altérité est en quelque sorte constitutive de l'acte du Traduire, elle s'en trouve *de facto* dispensée de définition. Mais, à partir du moment où l'on ne considère pas l'Autre comme une donnée acquise et fixe, la question reste entière de ce qui est traduit de l'Autre. Ce qui nous préoccupera ici n'est qu'un des aspects de cette question, mais à nos yeux essentiel : le texte traduit permet-il de lire le transfert de socialité qui est l'objet du Traduire, selon la sociocritique ? Autrement dit, permet-il le transfert de ce qui constitue la nature même du texte littéraire ?

Les inégalités et les hiérarchies, tant littéraires que linguistiques, qui ordonnent le champ littéraire mondial font apparaître une économie des échanges linguistiques qui est loin d'être l'échange horizontal ou le transfert pacifié souvent décrit. La traduction ne peut être comprise, au contraire, que comme un échange inégal se produisant dans un univers fortement hiérarchisé. Du même coup, elle peut aussi être décrite comme l'une des formes spécifiques du rapport de domination qui s'exerce dans le champ littéraire international ; et aussi, de ce fait, comme un enjeu essentiel des luttes pour la légitimité qui se livrent dans cet univers, comme l'une des voies principales de consécration des auteurs et des textes. Ce point de vue pourrait permettre de dépasser la conception de la traduction comme relation singulière entre un texte et sa transcription, en réinscrivant chaque traduction dans le réseau mondial des relations de domination littéraire dont elle est l'une des formes.

On ne saurait faire l'impasse de cette double hiérarchie à laquelle est soumis le traducteur, qu'il s'en rende compte ou non : celle des champs littéraires nationaux dans lesquels s'inscrivent à la fois le texte à traduire et sa traduction, mais aussi celle du champ littéraire international. Effectivement, quand on est

un traducteur français, une chose est de traduire un texte américain qui vous a été demandé par un éditeur, autre chose est de proposer à ce même éditeur et de traduire un texte coréen ou bulgare, c'est-à-dire un texte écrit dans une des langues MoDIMES.

§

L'inscription de la traduction dans un espace social hiérarchisé, traversé de tensions et conflits, a été l'objet de quelques débats, notamment à la suite de la polémique Amanda Gorman, qui a abouti au retrait d'une traductrice hollandaise et d'un traducteur catalan, au prétexte qu'ils n'auraient pas été légitimes pour traduire une jeune femme noire américaine. André Markovicz, narquois, s'était alors demandé comment on ferait pour trouver une jeune femme noire pour la traduire en Chine... *Ce casus belli*, qui aurait pu déclencher une réflexion profonde sur les inégalités structurant le champ culturel, a pourtant essentiellement donné lieu à une série de déclarations trop passionnées et partiales pour pouvoir conduire à un dialogue et, à plus forte raison, à un effort de pensée collectif.

Or, il m'a semblé et il me semble toujours que ce qui importait, c'était d'interroger la façon dont le traducteur travaillait. Cependant les pratiques sociales dominantes sont rarement remises en question, ce qui rend particulièrement difficile une prise de distance critique par rapport aux formes dans lesquelles peut être réalisée aujourd'hui la traduction. Je n'évoquerai, à titre d'exemple, que les réactions du monde du livre à la traduction dite littérale.

Lorsqu'il y a 186 ans, dans une préface à sa traduction de *Paradise Lost* de John Milton, Chateaubriand présentait son travail sur le poème de façon suivante :

mais c'est d'une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux. Ce qu'il m'a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase de manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes, sur la même chute, la même mesure, la même harmonie ; ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela ne peut se dire. [...] J'ai calqué le poème de Milton à la vitre ; je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus *français* j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie (Chateaubriand, 1861: I-IV)

Immédiatement, Pouchkine le commentait : « Aujourd'hui (précédent inouï !), le premier des écrivains français traduit Milton MOT à MOT et déclare, qu'une traduction juxtalinéaire eût été le comble de son art, si seulement elle avait été possible ! » (Pouchkine, 1958: 695).

Un siècle plus tard, Michel Foucault se voit obligé de défendre Pierre Klossowski, accusé du même tort de la traduction trop littérale d'*Énéide* de Virgile. Dans un article au titre évocateur, « Les mots qui saignent », il soutient véhémentement « [u]ne traduction où le mot à mot serait comme l'incidence du latin tombant à pic sur le français, selon une figure qui n'est pas juxta-mais supra-linéaire » (Foucault, 1964: 21).

Malgré quelques exceptions, Ortega y Gasset, Benjamin, Brecht et surtout Meschonnic, la pensée du travail sur la langue qui est à l'œuvre dans la traduction a visiblement du mal à se départir de ces anciens *a priori*. Ainsi, les grands succès éditoriaux parsèment les rayons littéraires des bibliothèques et librairies, alors que les œuvres ainsi célébrées... n'existent pas car, comme le remarquait avec justesse Henri Meschonnic : « Vous n'avez jamais lu Shakespeare, vous avez lu une traduction de Shakespeare ! ». Pour preuve, Sallenave et Wahl ont traduit *Si une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino sous le titre *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, en supprimant, dès les incipits du récit-cadre, trois sur neuf occurrences du verbe *lire* ... dans un roman sur la lecture ! Jean Bellemin-Noël a pratiquement signé le crime dans un texte « Cotraduire de la littérature coréenne », consacré à une langue qu'il ne lit pas par ailleurs :

je cherche à mettre en phrases françaises un texte qui, avant de devenir de la littérature, doit appartenir à la langue française [...] Dès ce premier parcours, j'évite le plus possible les répétitions très fréquentes en coréen et que notre langue déteste [...] et nous avons fait en sorte d'accentuer les effets pour que l'une parle avec vivacité à la façon de Voltaire, l'autre avec une élégance toute gidienne, la troisième en longues périodes, complexes à la Proust, la quatrième sur le ton des dictions et proverbes... (Bellemin-Noël, 2012: 245-247)

Ce que Meschonnic appelait des « crimes invisibles » est ici devenu parfaitement visible et même revendiqué. Pourquoi ? D'abord pour des raisons sociologiques.

L'université, qui aurait pu concourir à la légitimation de la traduction, contribue au contraire à la disqualifier en instituant des pratiques d'omission des traductions dans le CV de chercheur ou de dissociation des rôles de traducteur et éditeur

scientifique, auteur de la préface et des commentaires. Le discours est intenable, bien que sans contradiction. En effet, en opposant la fonction d'auteur à celle de traducteur, l'institution universitaire fabrique son propre objet, l'édition dite savante ou scientifique, justifiée par son rôle dans la production de la recherche publique, souvent au prix d'objectifs proprement littéraires de la traduction, c'est-à-dire d'une négation pure et simple de l'opération de traduction. Savoir et littérature seraient, *de facto*, deux termes antinomiques ou, au mieux, hiérarchiques.

La presse, quand elle traduit, impose également à la traduction ses lois, baptisées contraintes éditoriales : a-t-on jamais vu un discours rapporté authentique, hormis pour le ridiculiser ? Qui sont pourtant tous ces extra-terrestres qui parlent en phrases complètes ? Pour des raisons similaires, les articles traduits sont l'objet d'une réécriture systématique, privilégiant le fond sur la forme.

L'édition, enfin, reste maîtresse de l'objet et du processus. Car il y a là un problème de taille, qu'exprime la place du traducteur dans l'institution littéraire, dans l'institution critique et dans l'institution universitaire : quel qu'en soit le contexte, la traduction souffre d'un déficit de légitimité chronique dans la mesure où le traducteur n'est jamais reconnu posséder un capital de savoir suffisant pour déterminer les modalités de présentation au public des textes qu'il traduit. Par conséquent, la maison d'édition garde la haute main sur le paratexte et le marketing du livre en tant qu'objet commercial, quand ce n'est pas sur le texte lui-même qui peut être lourdement corrigé voire totalement réécrit. L'objet proposé est l'inverse de l'édition savante, tout étant fait pour faciliter, fluidifier la lecture. Une surabondance de notes d'un côté, leur manque criant de l'autre.

En effet, c'est en premier lieu avec le matériau paratextuel que l'éditeur définit à la fois le texte proposé et le public visé. Or, pour la majeure partie des éditions, la valeur d'échange de la marchandise livre joue un rôle crucial. Sans surprise, le meilleur moyen pour assurer la demande est la sérialisation des produits culturels permettant d'offrir des variations d'un récit type qui a fait ses preuves sur le plan commercial. Afin de donner ses lettres de noblesse à ce produit standardisé du marché littéraire, les éditeurs prennent l'appui sur une conception de la littérature validée par l'institution de la littérature (Dubois, 1978) et disséminée par le système scolaire. C'est ainsi que l'on soumet le texte littéraire traduit aux conceptions et au canon du champ français d'aujourd'hui. Il en résulte une annexion complète des textes issus des cultures étrangères, pour le formuler dans les termes de l'opposition « annexion – décentrement » proposée par

Henri Meschonnic (Meschonnic, 1973). Car une pratique interculturelle qui ne s'interroge pas sur la traduction annule son objet même : tout est fait pour gommer l'épaisseur de la traduction, or c'est cette épaisseur même qui dit : ceci est de la littérature.

Le problème dont je cherche à faire l'état ici prend ainsi son origine dans une répartition des forces en présence dans laquelle les trois champs mentionnés plus haut (champs académique, médiatique et éditorial) fonctionnent comme des prescripteurs en matière de traduction, à la place du non-champ de la traduction<sup>1</sup>.

Aux partisans des positions modérées, qui trouvent qu'il y a du vrai dans chaque camp et qu'il faut souvent couper la poire en deux, je rappellerais l'éditorial de la revue *Palimpsestes*, fondée par les chercheurs du Centre de recherches en traduction et stylistique comparée de l'anglais et du français de l'Université Sorbonne-Nouvelle, qui, lors de sa création, en 1983, déclarait vouloir :

exprimer sa défiance envers certaines démarches et certains a priori : discours théoricien coupé des problèmes concrets qu'affronte tout traducteur, considérations impalpables de traductologie aussi difficiles à démontrer qu'à réfuter, schémas théoriques séduisants mais en fait rigides comme des carcans par exemple, les oppositions dénotation/connotation, sémantique/stylistique, etc.). Nous avons estimé qu'il existe un *espace de réflexion* entre, d'un côté, la théorie totalitaire de la traduction et, de l'autre, la pratique silencieuse du traduire. (Bensimon, 1987: I)

Les choses ont évidemment un peu évolué. Toutefois les changements qu'on a pu noter dans le monde de la traduction depuis une vingtaine d'années, et en particulier la création de séminaires qui lui sont explicitement consacrés et s'affirment même professionnalisants, ainsi que la mention enfin admise du nom du traducteur dans le livre, n'ont guère modifié la réalité textuelle des œuvres traduites. On pourrait même craindre qu'ils retardent les véritables changements sous le couvert de nouveautés cosmétiques, à l'instar de ces dangers latents qu'évoque souvent Claude Duchet en disant que les emplois négligents de la sociocritique étaient

<sup>1</sup> Il nous faut peut-être ici être un peu moins affirmatif : une sorte de champ semble se constituer, apparemment homologique avec le champ éditorial. Son champ restreint serait composé à la fois des traducteurs d'auteurs réputés et de certains traducteurs-enseignants (pour qui le temps fait partie du capital), et le champ large regrouperait les traducteurs soumis aux cadences de la traduction commerciale.

peut-être plus nuisibles que les critiques malhonnêtes.

De ce fait, l'ancillarité, la soumission, l'effacement, l'exhortation à la modestie et l'exigence d'invisibilité, avec ou sans le culte du chef-d'œuvre et du génie, continuent à régner sur le monde de la traduction. La négation du travail sur la langue qui est à l'œuvre dans la traduction va ainsi de pair avec la réification du « bon style » et de la « grande littérature », qui ne sont qu'une forme d'expression et un corpus des textes relevant du canon littéraire dans une conjoncture sociohistorique donnée.

Le changement véritable devrait commencer par la prise en compte de la réalité la plus élémentaire de la traduction : **il n'y a de texte (étranger) que traduit**, ne serait-ce que parce qu'il n'y a de texte que lu. L'acceptation, ou non, de ce constat est la ligne de démarcation principale entre les traducteurs, étant bien entendu, comme nous l'avons montré avec Marie Vrinat-Nikolov dans *Shakespeare a mal aux dents*, que la réponse à la question « Qui traduit quand on traduit ? » est loin d'être simple (Vrinat-Nikolov et Maurus, 2018). Mais si définir qui est ce « traducteur » est bien plus complexe qu'il ne paraît, le fait qu'entre tout texte étranger et ses lecteurs il y a toujours traduction est indéniable, et la prise en compte de cette réalité est tout aussi importante, qu'il s'agisse de la traduction ou de la post-édition, que le traducteur soit un dilettante ou un virtuose.

#### §

La critique commence à peine à interroger (c'est-à-dire également à noter) la traduction, soit par la seule mention du nom du traducteur, soit par le fameux « excellente traduction », soit par une agression parce que, page 167, il y a « parasol » au lieu de « parapluie ». Pour aller plus loin, il faudrait poser les questions suivantes : Qu'est-ce qu'on traduit du texte qu'on traduit ? Quelle est la réponse à cette question que donne cette traduction-ci ? – ce qui nous signifie au fond : Quelle est la conception de la littérature de ce traducteur ? Reconnaissons que ces questions ne sont pas souvent posées par la critique. Pourtant, c'est bel et bien un texte traduit que vient de lire le critique. Pourquoi les questions posées à l'auteur ne le sont-elles pas à l'auteur de la traduction ? Pourquoi les aspérités de l'original sont-elles toujours attribuées au génie de l'auteur, mais considérées comme fautes quand il s'agit du traducteur ? Pourquoi compare-t-on toujours le texte de l'auteur à ses autres œuvres, mais jamais la traduction

aux autres traductions du traducteur ? Pourquoi ne se penche-t-on pas sur les « traductions de jeunesse » du traducteur ? Il suffit de poser ces questions pour voir se dresser l'accusation d'*ubris*, qui permet d'esquiver la question.

Si nous tâchons de reprendre ici, une par une, les questions posées ci-dessus, commençons par la première : Qu'est-ce qu'on traduit du texte qu'on traduit ? La réponse est sans doute évidente pour tous ceux qui ne se posent pas la question. Mais pour tous ceux qui acceptent de se demander ce que peut bien être la littérature et même s'il y existe une « littérature » constituée dans le pays d'où provient l'œuvre à traduire, la réponse est bien loin d'être simple. La réponse théorique est pourtant acquise : ce que nous devons traduire, c'est la socialité du texte.

Je rappelle la définition du terme donnée par Claude Duchet dès 1973 :

Cette sociabilité se présente sous deux aspects complémentaires et contradictoires : elle est d'abord tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence, ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité socio-historique. La socialité est d'autre part ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société et *produit en lui-même ses conditions de lisibilité* [nous soulignons] (Duchet, 1973: 449)

Précisée et complexifiée par des travaux ultérieurs, cette notion reste bel et bien le noyau réflexif de la sociocritique. Aussi n'est-il pas fortuit que c'est précisément cette notion qui permet de faire ressortir la structuration du champ traductif. En effet, une partie des traducteurs – souvent ceux qui sont enclins à reconnaître leur statut secondaire – admettent que sans pensée de la langue-littérature, il ne restera rien du texte dit original dans la traduction tandis que d'autres plaident que, en dehors des considérations stylistiques, le texte traduit renvoie à une réalité sociale qui en assure l'intelligibilité et, par conséquent, c'est surtout cette socialité du texte traduit que le traducteur « traduit ».

#### §

Si donc il n'y a de texte que traduit et que cette traduction est avant tout un transfert de socialité du texte traduit, nous sommes encore loin du compte, car ce transfert, comme le rappelait Claude Duchet dans *Un cheminement vagabond*, peut-être complètement fou. Une traduction honnête et méticuleuse peut aboutir

à un transfert aussi délirant qu'une « Belle Étrangère ». Qui décide de la validité du transfert ? Henri Meschonnic a fourni la méthode :

Écouter ce qu'un texte fait à sa langue et qu'il est seul à lui faire [...]. Il y a à faire dans la langue d'arrivée avec ses moyens ce que le texte fait dans sa langue [...]. C'est à cette seule condition que traduire c'est écrire. Sinon, traduire, c'est désécrire. (Meschonnic, 2007: 77)

C'est ici que le monde de la traduction se divise, car chaque côté considère que l'autre désécrit : les partisans de la fluidité et de l'effacement du traducteur et ceux qui pensent que le traducteur doit faire à sa langue ce que l'auteur a fait à la sienne et que le traducteur est l'auteur de sa traduction. Or, qu'on appartienne à un camp ou à l'autre, traducteur fait toujours quelque chose à sa langue, la déforme, ou la transforme, en fonction des conceptions qu'il a de la langue et de la littérature.

La racine de ce quiproquo se loge dans l'implicite de la traduction, charrié par la narrativité sociale, selon lequel le texte traduit ne peut pas être l'original, que la traduction ne peut donc que courir après, de préférence en évitant de s'afficher comme traduction, c'est-à-dire comme un texte existant séparément de l'« original ». Qu'attendre donc du transfert de socialité qui en résultera ? Faut-il en abandonner toute espérance ? La volonté d'effacement, farouchement défendue par la majorité d'écrivains, semble répondre au malaise que soulèvent ces questions. C'est pourquoi on accepte de fermer les yeux sur l'impossibilité d'un effacement complet. En effet, comme nous avons vu plus haut, ne pas transférer la socialité du texte, ce n'est pas l'annuler, mais en transférer une autre, folle dans sa croyance naïve dans le « degré zéro ». Ainsi, même s'il n'est pas tout à fait exact, je conserverai le mot *effacement*, d'une part parce qu'il désigne un geste, d'autre part parce qu'il aide à se rappeler, avec Meschonnic, que le premier effacement consiste précisément à effacer l'effacement. Bien qu'en effaceur effaçant son effacement, le traducteur soumis et modeste se situe dans son domaine comme le classeur classé par son classement dont parlait Bourdieu en exergue de *La Distinction*.

L'effacement des marqueurs de socialité du texte traduit élimine-t-il toute possibilité de lisibilité sociale ? Bien au contraire, mais en neutralisant l'horizon d'attente construit par ces repères issus de la culture source, il définit des règles de lecture sur

la base exclusive du déjà-lu en littérature française<sup>2</sup>. De ce fait, il ne serait guère exagéré de décrire l'immense corpus des textes traduits avec effacement comme un immense corpus de romans populaires, définis justement comme déjà-lus.

L'effacement a ainsi pour effet de maintenir l'approche métaphysique de la littérature, en sacralisant l'original dans un panthéon des chefs-d'œuvre géniaux, inaccessibles à toute appropriation créatrice, y compris la traduction. On ne s'étonnera pas si les textes poétiques et les textes religieux, les plus susceptibles d'être maniés avec la prudence qu'exige le sacré, sont les principales victimes de cette approche. Car interdire au lecteur la lecture des indices, c'est lui interdire le décryptage de l'échelle des valeurs que véhicule le texte traduit. C'est précisément pour cette raison qu'il serait inimaginable de voir appliquer à la messe des règles élémentaires de circulation des textes traduits : « Lecture de l'Évangile selon Saint Luc, traduction Marcel Dupont » ou « Comme nous l'avons appris du Sauveur et selon son commandement, nous osons dire, dans la traduction de Léon Durand, Notre Père... ». L'effacement du traducteur vise à effacer aussi l'auteur.

C'est pourquoi la lutte contre la sacralisation de la Littérature, indissociable d'une remise en question radicale de l'institution de la littérature, a été une préoccupation majeure des années qui ont suivi 1968. Mêlant les références à Goldman et Barthes, Todorov et Robin, Kristeva et Richard, Lefebvre et Lukács, rejoints par les formalistes russes tardivement et partiellement traduits, la jeune génération des universitaires post-68 s'employaient à mettre en évidence les mécanismes de production du texte littéraire et à élaborer ainsi une science du littéraire (Grivel, 1973 ; Vernier, 1972), en espérant ainsi d'en finir avec des notions métaphysiques hégémoniques : le chef-d'œuvre, le génie, l'inspiration, le don, le mystère de la création, l'ineffable, l'âme. Dans cette vague pourtant, un grand oubli, la traduction, à part le livre de Georges Mounin, *Les Problèmes théoriques de la traduction*, paru en 1967, qui traitait la question dans une perspective entièrement linguistique, et bien sûr *La Tâche du traducteur* de Walter Benjamin, traduit en français par Maurice de Gandillac, un peu plus tard, en 1971.

#### §

Tout ou presque reste donc à faire, et ce travail doit commencer par la réponse à la question : « Qu'est-ce qu'on traduit quand on traduit ? ». Car qui dit traduction dit conception de la littérature ou du texte, et c'est de cette conception que

<sup>2</sup> Ou, si l'on préfère, substitue un horizon d'attente familier à un horizon étrange et étranger.

découleront les outils adaptés. Pour la sociocritique, traduire un texte est d'abord transférer sa socialité. Ce principe définit une méthodologie. Elle contraint à déterminer la socialité du texte à traduire, à définir les moyens de la transférer et surtout contrôler les conditions de sa lisibilité. Fondement d'une pratique socio-critique de la traduction, cette méthodologie est pourtant insuffisante dans la mesure où placer deux textes en regard l'un de l'autre, ce serait réduire la socialité, sous sa forme de la présence hors du roman d'une société de référence, à un simple contexte, ce qui signifierait reconduire une histoire de la littérature et non une histoire littéraire, passant d'un monde clos à un autre monde clos.

Pour aller plus loin, il convient de se rappeler qu'un sociocriticien ne peut pas aborder la question de l'altérité sans s'interroger sur son propre univers sociogrammatique, celui que dessine le sociogramme de l'Autre. En effet, la sociocritique ne peut pas analyser un discours en faisant comme si elle n'en émettait pas un elle-même. D'une certaine façon, le sociocriticien doit s'interroger sur les conditions de lisibilité de ses écrits. Si l'on applique ce principe au domaine de la traduction, force est de constater que, dans ses approches courantes de la traduction, le sociogramme de l'Autre, entendu comme un ensemble de ses représentations partielles, se répand, de façon mobile, contradictoire, instable, autour du noyau antinomique *Alter – Aliud* : *Alter*, l'autre comme moi-même, l'annexion de l'autre par soi, qui s'appuie sur le présupposé de l'humanité partagée, universelle, et *Aliud*, l'étranger, l'inaccessible, le contraire, l'inconciliable, celui de « L'enfer, c'est les autres » et de la distinction bourdieusienne.

Pour ne pas effacer systématiquement la part d'*Aliud* au profit d'*Alter*, il faudrait proposer une procédure, ou si l'on veut, une méthode, apte à rendre compte de la socialité du texte, procédure que je qualifierais d'altération en me référant ici aux travaux de Jean Peytard. Sa « sémiotique de l'altération » se veut être « [u]n essai de comprendre comment, dans un incessant "brassage" de discours, le sujet locuteur/scripteur/spectateur, sollicité par ces messages en circulation permanente et diverse, est confronté avec "l'autrement dit/écrit/imagé" » (Peytard, 2001: 15).

Dans les ouvrages de Jean Peytard, le concept d'altération occupe une place particulière dans l'analyse du discours et la sémiologie. Ayant été forgé dans une discipline voisine, la didactique, il est d'autant plus intéressant qu'il paraphrase et moque en même temps le navrant lieu commun sur la traduction, *traduttore-traditore*. Depuis la perspective sémiotique de Peytard, traduire la langue-littérature de l'autre, c'est aussi altérer sa propre langue-littérature. Curieusement, son concept

d'altération permet ainsi de revenir aux racines plurielles de la sociocritique<sup>3</sup> et en particulier à Brecht, que Claude Duchet s'est attaché d'ailleurs à (re)traduire<sup>4</sup>. Son *Verfremdungseffekt*, souvent rendu par « distanciation », qu'il serait plus juste de traduire comme *étrangéification*, décrit ce travail nécessaire pour rendre étranger à soi, rendre à l'étranger son étrangeté, rendre à *Alter* son *Aliud*, que doit viser toute traduction qui refuse de s'effacer en effaçant en même temps la socialité des textes traduits et à traduire.

L'altération me semble être la forme spécifique de l'étrangéification en matière de traduction, désignant un processus, un mouvement, tout sauf une méthode impérative. L'ambiguïté même du terme *altération* paraît productive, car elle marque à la fois la présence durable de l'autre ici et maintenant et l'effet modificateur de sa langue sur la mienne.

#### §

Dialoguer, citer, traduire, c'est altérer son propre discours en acceptant celui de l'autre, c'est altérer le sien en lui faisant subir les marques de ce dialogue. Toute parole s'adapte aux conditions d'énonciation. Toute texte s'adapte à un nouveau public quand il est traduit. L'altération de la langue-littérature dans et par la traduction signifie qu'il n'y a pas deux textes – source et cible – mais un texte qui contient le premier, ce qui nous permet de parler plutôt de *texte commencé* et de *texte continué*, formulation qui a, en plus, l'intérêt d'interdire tout rapport hiérarchique entre les textes, les littératures et les auteurs et qui sous-entend aussi qu'il n'existe pas de littérature étrangère, mais de la littérature traduite.

<sup>3</sup> Bakhtine, Lukács, l'école de Frankfort, Goldmann...

<sup>4</sup> Cf. Bertolt Brecht, *La Fleur et le Fusil : poèmes de 1913 à 1919*, trad. par Bernard Bortholary, Claude Duchet, Gilbert Badia et al., Paris, l'Arche, 2014 ; Bertolt Brecht, « Sainte Jeanne des abattoirs », in Bertolt Brecht, *Théâtre complet*, Paris, l'Arche, 1974, vol. 2.

## RÉFÉRENCES

- BENJAMIN, W. (2000 [1923]) La Tâche du Traducteur. In: B. Walter. *Œuvres I*. Traduit par M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Paris: Gallimard, 2000, pp. 244-262.
- BELLEMIN-NOËL, J (2012) Cotraduire de la littérature coréenne. *Poésie*, 139-140, pp. 244-248.
- BENSIMON, P. (1987) Présentation. *Palimpsestes : revue de traduction*, 1, pp. I-III.
- CASANOVA, P. (1999) *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- CHATEAUBRIAND, F.-R. de (1861) Remarques. In: J. Milton. *Le Paradis perdu*. Paris: Renault et C<sup>ie</sup>, p. I-XV.
- DUBOIS, J. (1978) *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*. Paris – Bruxelles: F. Nathan – Éditions Labor.
- DUCHET, C. (1973) Une écriture de la socialité. *Poétique*, 16, pp. 446-454.
- DUCHET, C., MAURUS, P. (2011) *Un cheminement vagabond : nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Paris: Honoré Champion.
- FOUCAULT, M. (1964) Les mots qui saignent. *L'Express*, 688, 29 août, pp. 21-22.
- FOURNIER, P., MAURUS, P. (2019) *Pratique du traduire*, Paris: Presses de l'Inalco.
- GRIVEL, Ch. (1973) *Production de l'intérêt romanesque : un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. Paris – Amsterdam: Mouton – Hoekstra offset.
- MARKOVICZ, A. (2018) *Partages : un an de chroniques sur Facebook (juin 2013-juillet 2014)*. Paris: Éditions Inculte.
- MESCHONNIC, H. (2009 [1982]) *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, H. (2007) *Éthique et politique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- MESCHONNIC, H. (1973) *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Paris: Gallimard.
- MOUNIN, G. (1963) *Les Problèmes théoriques de la traduction*. Paris: Gallimard.
- ORTEGA y GASSET, J. (2013 [1937]) *Misère et splendeur de la traduction*. Traduit par M.-É. Lescasse, É. Libourel, M. Martínez Valls et al. Paris: Les Belles Lettres.
- PEYTARD, J. (2001) *Syntagmes 5. Sémiotique différentielle de Proust à Pérec*. Paris: Presses universitaires franc-comtoises.
- POUCHKINE, A. (1958 [1837]) Sur Milton et la traduction du *Paradis perdu* par Chateaubriand. In: A. Myenieux, dir. *Œuvres complètes III. Autobiographique*,

- critique, correspondance*. Paris: A. Borne, pp. 694-700.
- VENUTI, L. (2008 [1995]) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge.
- VERNIER, F. (1972) *Une Science du littéraire est-elle possible ?*. Paris: Éditions de La Nouvelle critique.
- VRINAT-NIKOLOV, M., MAURUS, P. (2018) *Shakespeare a mal aux dents*. Paris: Presses de l'Inalco.

### Résumé

En s'appuyant sur la sociocritique de Claude Duchet, la poétique d'Henri Meschonnic et la sémiologie différentielle de Jean Peytard, l'article propose d'interroger les pratiques de traduction dominantes ainsi que les postures que différents acteurs du champ littéraire adoptent vis-à-vis de la traduction à l'aune des injonctions éditoriales, médiatiques et académiques.

**MOTS CLÉS :** traduire, socialité, altérité, altération, effacement, institution, hiérarchie.

### Summary

Drawing on the socio-criticism of Claude Duchet, the poetics of Henri Meschonnic and the differential semiology of Jean Peytard, the article aims to question the dominant translation practices, as well as the positions that different actors in the literary field adopt towards translation in the light of editorial, media, and academic injunctions.

**KEYWORDS:** translate, sociality, alterity, alteration, deletion, institution, hierarchy

Patrizia RAVEGGI

Independent Researcher (Italy)

*Conference Paper*

## **The Importance of Disseminating Information about JAK's Translation Tenders within the Italian Publishing Scene. Reflective Elements on the Institutional Financial Support for the Translation of Literary Texts**

### **1. A Slow but Steady Upwards Trend**

In his analyses of Slovenian literature translations into Italian, which he has been progressively updating every three or four years since 1997, Prof. Miran Košuta (2022) outlines a slow but steady upwards trend in the number of translations. Referring also to Zoltan Jan's (2001) previous work on the same subject, which counts a total of 250 works translated in the period between 1878 and 2000 (less than two per year), he notes a very lukewarm dissemination of Slovenian literature into Italian—a cultural territory that is contiguous but never spiritually fraternal, and, from numerous perspectives, quite the opposite, especially from a publishing standpoint. Interest in prose was scarce, with more focus on poetry, but without a consistent strategy in this regard. There were also few non-regional publishers (i.e., those not based in Friuli-Venezia Giulia): approximately ten in the 19<sup>th</sup> century, with a hiatus in the 20-year period of Italy's fascist era, followed by a surge in the last decade (1980-1990).

A qualitative leap is observed after Slovene independence in 1991: almost all publishing houses successfully transitioned to an open market economy, and many new publishing houses were established. This, together with the rapid development of digitalisation and printing technology, contributed to an increase in the number of new publications. At the same time, Slovenia managed to maintain and further develop its traditionally extensive network of public libraries, from which readers borrow significantly more books than they purchase in bookshops.

The positive trend continued with Slovenia's entry into the EU in 2004 and

the Schengen area in 2007, particularly in the decade 2000-2013 (160 translated works, averaging 11.5 per year), with the predominance no longer of poetry but of prose, and no longer of classics but of contemporaries; the need for dissemination and marketing exploits modern image simulacra, in particular the “phenomenon” Boris Pahor, which reached a national audience and distribution, generating a significant media and sales impact.<sup>1</sup>

While the number of literary translations from Slovenian has increased, their reception remains quite limited. Restricting myself to the works I have translated with an afterword and others I have directly followed with the publisher, even in the presence of very positive articles in national newspapers (e.g., *Il Corriere della Sera*, *L'Avvenire*, *il Giornale*) and in prestigious literary magazines (e.g., *L'Indice dei libri del mese*), the “sales” aspect has not, in all cases, proved profitable. Italian readers still remain those whom Zoltan Jan remarked upon: “... however, interest in... Slovene literature remained largely outside their horizon” (2001: 251). Along similar lines is an assessment by Tatjana Rojc: “That the establishment of an independent Slovene state and its sovereign presence within the European community have significantly contributed to the greater knowledge and recognition of Slovenians as a national, political, and, therefore, literary entity is undeniable. However, there is still no definition or definitive recognition of this entity today” (2010: 258).<sup>2</sup> On the whole, despite the increase in both the quantity and quality of translations<sup>3</sup> published by Italian publishers, not necessarily from the border area, with regard to “the impact these versions have had on Italian intellectual life,”<sup>4</sup> one cannot ignore the fact that “Slovene literary heritage... has left very little trace in Italy, despite the obvious interest of the two neighbouring nations in getting to know each other, especially through the excellent means of mutual understanding that is literature.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> In the same vein, Tatjana Rojc (2010) declared: “Evropsko uveljavljanje Borisa Pahorja predstavlja v tem kontekstu fenomen zase” (In this context, Boris Pahor’s European popularity is a phenomenon in its own right. Transl. P. Raveggi).

<sup>2</sup> “Da sta ustanovitev samostojne slovenske države in njen suveren nastop znotraj evropske skupnosti bistveno pripomogli k večjemu poznavanju in priznavanju Slovencev kot narodne, politične in torej tudi literarne entitete, je neizpodbitno. Vendar definicije in definitivnega prepoznavanja te entitete danes še ni.”

<sup>3</sup> Today the translators are mostly of Italian origin, no longer mainly Slovene as in 1983, when the collection *Saggi sulla letteratura slovena dal XVIII al XX secolo* by Marija Pirjevec appeared (Pirjevec, 1983).

<sup>4</sup> “... se consideriamo l’impatto che tali versioni hanno avuto nella vita intellettuale italiana”.

<sup>5</sup> “Il patrimonio letterario sloveno ... ben poca traccia ha lasciato in Italia, e ciò, nonostante l’ovvio interesse delle due nazioni vicine di conoscersi anche e soprattutto attraverso quell’eccellente mezzo di comprensione reciproca che sono le opere letterarie”. (Pirjevec, 1983: 99).

## 2. Slovene Literature – Activity in the Border Region and the Entire Territory

The presence of Slovene literature has been more pronounced in the border region, as emphasised by Tamara Mikolič Južnič in her well-documented essay: “The territory, which today belongs to the Province of Gorizia, Trieste, and Udine in the Italian region of Friuli-Venezia Giulia, is historically of great importance for the development of Slovene national identity and the Slovenian literary language, as it was one of the cradles of the Slovene press, a centre of literary production in Slovene, and a key point of first-rate translation exchange between Slovenian and Italian, as well as between other languages and Slovenian....”<sup>6</sup>

Many Slovene publishing houses present in this territory were committed to promoting the quality of the Slovene culture and literature among the predominantly Italian population. “The most typical book production was (and still is) characterised by the publishing houses *Goriška Mohorjeva*, the *Goriška Matica* publishing house and, above all, the *Publishing House of the Trieste Press* (ZTT). In the second half of the 20<sup>th</sup> century, other publishing houses emerged, such as *Mladika*, *Most* and *Novi Matajur*” (2023: 479).<sup>7</sup>

This contribution focuses on Italian publishers across the national territory. Some small and medium-sized publishing houses-among them an increasing number that choose to publish Slovene literary works even though they do not belong to the geographical border area-base their editorial line on the identification of “literary voices and experiences of the most authentic and generative modernity” (Pizzi, 2019: 146), voices that only regions traditionally perceived as peripheral<sup>8</sup> are able to express and capture, as K. Pizzi puts it in her insightful essay *Triestine*

<sup>6</sup> “Ozemlje, ki danes sodi v Goriško, Tržaško in Videmsko pokrajino v italijanski deželi Furlaniji – Julijski krajini, je zgodovinsko izjemnega pomena za razvoj slovenske nacionalne identitete in slovenskega knjižnega jezika, saj je bilo ena od zibelk slovenskega tiska, središče knjižne produkcije v slovenščini ter točka prevodne izmenjave na prvem mestu med slovenščino in italijanščino...”

<sup>7</sup> “Najbolj značilno so knjižno produkcijo zaznamovale (nekatero jo še vedno) založbe Goriška Mohorjeva družba, Goriška matica in predvsem Založništvo tržaškega tiska (ZTT), ob teh pa so se v drugi polovici 20. stoletja pojavile še nekatere druge založbe, kot so Mladika, Most in Novi Matajur.” (Mikolič Južnič, 2023: 480).

<sup>8</sup> Regarding the definition of “canonical literature” and “peripheral literature” I refer to Martina Ožbot: “... it would be necessary to determine exactly what constitutes a canonical and what a peripheral literature. For our purposes, it suffices to say that among the determining factors are the strength of the literary tradition, the political status of the language in which a given literature is written, and the number of speakers of that language, including its bi- or multilingual speakers, who are a precondition for translation to take place” (2021: 20).

*Literature between Slovenia and Italy: A Case of Missed Transculturalism?*

These include publishing houses such as *Safarà*, which “does not specialise in any particular linguistic area but likes to explore different genres and linguistic affiliations in order to centre the book's uniqueness at the heart of everything”.<sup>9</sup> According to the director Cristina Pascotto, “readers of the Slovene work published in 2021<sup>10</sup> were more attracted by the dystopian genre than by the author's nationality-the work is indeed the product of an emerging talent radically European in sensibility and scope, but,” she reiterates, “I believe that, at least initially, plot and genre carry greater weight”.

Another such publishing house is *Forum Udine*, which inaugurated, in 2014-the year *Zandonai Editore* closed its doors-a new “*Collana (s)confini*”. This reflected Forum's desire to move beyond its scientific-academic university origins and venture into the literary field (“to open itself up to stories told in different languages, in different times and places”),<sup>11</sup> becoming a bridge stretching towards the Slavic world. With the *Collana (s)confini*, the university and academic publishing house *Forum* resumed a dialogue with fiction from across the border, reknitting the threads of the previous *Collana OltrE*.<sup>12</sup> *Safarà* and *Forum* have similar profiles, as

<sup>9</sup> Interview with C. Pascotto, June 2023.

<sup>10</sup> Jasmin Frelj, *A/metà*, translated by Michele Obit, Pordenone: Safara 2021.

<sup>11</sup> Interview with the director Norma Zamparo, June 2022.

<sup>12</sup> Remarks on the *OltrE* series of the *Forum* publishing house, Forum's Director Norma Zamparo's response in June 2022: At the beginning of 2000, the geographical location of FVG in a border area, with the University of Udine, historically animated by a strong empathy for the Slavic world and two Departments of the Faculty of Foreign Languages and Literatures, made particularly dynamic by the presence of Prof. Annamaria Cosentino (Department of Eastern European Languages and Civilisations) and Prof. Luigi Reitani (Department of Germanic and Romance Languages and Literatures), contributed to the creation of a stimulating academic environment. In this stimulating context, Forum's fruitful collaboration with the two leading figures, Annamaria Cosentino and Luigi Reitani, served as the catalyst for the creation of the *Collana OltrE*, strategically designed to include translated works by carefully chosen authors, focused on the countries of Central Europe (Austria, Hungary, the republics of former Yugoslavia). This led, in 2006, to the translation of a work by the 2018 Nobel Prize-winning Polish author Olga Tokarczuk (*Che Guevara e altri racconti*, Udine, Forum, 2006, 264 p., translation by Borys Naumow, edited by Silvano De Fanti) and in 2007, to the translation of a work by Drago Jančar (*The Hum*, Udine, Forum, 2007, 256 p., translation Roberto Dapit and Martin Vidali, edited by Roberto Dapit). In the following years, Prof. Annamaria Cosentino left Udine for Rome, and Luigi Reitani was called to other responsibilities, both in Udine (Councilor for Culture and Tourism; Director of the Interdepartmental Centre for Peace Research “Irene” at the University of Udine) and later in Berlin, as Director of the Italian Cultural Institute. The Department of Eastern European Languages and Civilisation also evolved into something else. Consequently, and primarily due to the departure of the two professors, what had been for *Forum* an experience of extraordinary and vital collaboration-of publishing operations at the highest scientific level, with intellectuals motivated by a spirit of research and first-hand knowledge of the authors-came to an end.

do *Keller* (founded in 2005; Rovereto, Trento), and *Ronzani* (Vicenza).

Much more radical, *Wojtek* (founded in 2017, Naples) opens its website with a programmatically “non-mainstream” profession of faith:<sup>13</sup> “The publishing house proposes ‘non-genre’ fiction and understands this formula in an inclusive and open sense, with respect to unexplored or only partially explored environments and literatures by the Italian publishing industry, thus avoiding any mainstream approach.” This fits well with its editorial choices of intercepting “narratives capable of decoding, in full freedom of conception and realisation, what is really happening beside, behind, and beyond reassuring representations and obvious words.”

### 3. The Stages of the Journey: The Beginning, How It All Started

As part of the 2021 Conference *Diacritical Marks on the Cover. Central and Southeastern European Literatures between Publishing Strategies and Translation*, organized by Ca' Foscari in 2021, I chose to address the JAK (the Republic of Slovenia's Book Agency) grants for literary translations from Slovenian into Italian (Raveggi, 2022). The results, somewhat surprisingly, seemed to contradict the initial assumptions: despite the fact that most Italian publishers interviewed<sup>14</sup> in 2020 stated that once a book has been selected for publication, the JAK grant does not influence its realization. Nevertheless, it is helpful to draw a publisher's attention to the Republic of Slovenia's Book Agency's tenders, which aim to cover at least part of the translation and printing costs when submitting a book proposal. Namely, although only five Italian publishers amongst those I interviewed stated that without the JAK grant they would not have been able to publish a work translated from Slovenian, due to the translation costs and the risk that authors being completely unknown to the Italian public might lead to a near-certain failure, most other interviewed publishers stated that the decision to publish precedes participation in the tender and does not depend on its outcome. Still, the JAK tender appears to have become a focal

<sup>13</sup> <https://www.wojtekedizioni.it/casa-editrice/> (accessed 3 July 2023).

<sup>14</sup> The research aimed to identify Italian publishers that had published Slovenian literature during a specific period. I contacted 48 publishers, of whom 29 responded.

point around which the publishers most interested in Slovenian literature and culture revolve, receiving significant attention. However, such publishers can be counted on one hand, and almost without exception, they were all initially solicited by a translator “scout”.

A question remained after the conclusion of my previous research: as the JAK Book Agency itself suspects, there may be a lack of information on the Slovenian book market and JAK tenders, which contributes to the low number of Italian publishers applying for JAK tenders, and thus the low number of subsidies granted. Considering this question as a starting point, the next step is to identify the reasons of the very few applications for JAK tenders and the subsequently low percentage of Slovenian books published in Italian with the JAK subsidy. This process will involve two parallel tracks: directly engaging with selected Italian publishers and selected Slovenian publishers.

This paper offers a qualitative analysis of their responses, including recommendations for improving the dissemination of the JAK grants. The research in this paper identifies information gaps, which I attempt to address, along with their potential causes. The paper calls for increased efforts to disseminate information about JAK's contributions and to foster better communication between Italian and Slovene literary communities.

Based on the data provided by Prof. M. Košuta's and P. Koritnik's analysis,<sup>15</sup> I identified the Italian publishers of Slovenian literary works translated without a JAK grant for the period 2016-2022.

<sup>15</sup> Prof. Košuta very kindly anticipated and summarized his new analysis in private correspondence, from which the following rough numerical data emerged: a total of 153 books and 31 JAK grants from 2014 to 2022. Specifically, the Italian translations of Slovene literature were as follows: 2014: 19; 2015: 15; 2016: 14; 2017: 20; 2018: 27; 2019: 15; 2020: 11; 2021: 21; 2022: 11. Prof. Košuta also suggested that I consult JAK for the results of an ongoing broad-ranging study on translations of Slovene literature into Italian. The researcher, P. Koritnik (identified to me as a JAK collaborator in a private correspondence with Mrs. Katja Urbanija, an official at the JAK Book Agency-Sector: International promotion of Slovene literature and the humanities-International cooperation and Bologna 2024) very kindly forwarded me the results for the years 2004 to 2015: 390 books over 12 years; and for 2016 to 2021: 150 works over 6 years, of which 23 were subsidised by JAK (Koritnik 2023).

#### 4. Italian Publishers of Slovene Literature Translated without a JAK Grant

I contacted each of these publishers, as well as several figures active in both the Italian and Slovene cultural scenes.<sup>16</sup> My questions, following an introduction that referenced the Slovene literary works in the publisher's catalogue, focused on the limited attention the Italian publishing industry pays to Slovene literary production:

Question: “What could be the reasons for the limited participation of Italian publishers in JAK tenders? What do you think are the reasons for their not participating? Are there particular obstacles, or are publishers simply unaware of the tenders?”

Valentina Scalzo, from the AEDI (Association of Independent Publishers in Italy) Secretariat, responded by thanking me and requesting details about the JAK tenders, of which they were unaware, to inform AEDI members of these opportunities. I promptly complied with the request, and AEDI assured me that detailed information on accessing the JAK Book Agency website and tenders would be distributed to all members (several hundred independent publishers).

Giuseppe Manitta of *Il Convivio Editore* replied that they had not participated in the call for tenders because unfortunately they were unaware of it, expressing regret: “It would have been a valuable opportunity to further promote our beloved writer Giovanni Ivan Tavčar.” Mr. Manitta added that in the future, “if we publish something again, we will likely learn out how to access the tenders”.

Roberto Capucciati of *Versante Sud* replied (10 July 2023), revealing the total lack of information about JAK calls and assuring participation in the event of future publications of Slovene literary works in Italian.

Mauro di Leo of Atmosphere Books replied (3 July 2023) that he was unaware of the JAK funds and expressed doubts about publishing more Slovene

<sup>16</sup> The publishers and individuals who responded are those discussed in this paper. Nine Italian publishers responded out of 22, and two Slovene publishers responded out of nine. The 22 Italian publishers were selected from a pool of 51, excluding those that published self-authored works, those that had already received JAK (or other) grants, and those that published non-fiction.

authors in the future: “I would only make an exception if I could find a truly good novel for young people,” as the publishing house's efforts are focused on East Asian literature.

For *Qudulibri*, Patrizia Dughero and Simone Cuva provided a very detailed reply explaining, for each published work, the reasons for not participating in the JAK tender (one of the authors was Italian-born, some books were works of non-fiction, and others had received printing funds from the *Trubar Foundation*, which was not yet incorporated into the JAK tenders at the time). *Qudulibri* is determined to apply for the JAK tenders in both 2024 and 2025.

I wrote to *Picarona* via the site's internal contact form. They thanked me for the information, which was even more useful as they were unaware of the JAK tenders and now intend to consider them for potential future publications of Slovenian literary texts.

An interesting reply from Roberto Revello of Mimesis Publishing House (which boasts, in its catalogue, not only literary works by Slovene authors but also a dozen titles by the Slovene philosopher Slavoj Žižek). Revello, after warmly thanking me for the information on the JAK tenders, clarifies the reasons behind the solid continuity of *Mimesis Publishing's* commitment to what Slovenia has to offer in the literary, philosophical, and generally humanistic fields:

Our interest in Slovenia, beyond specific individual proposals, depends on three main factors: the fact that we have been involved in European projects for many years, which obviously facilitates exchanges with other countries, the fact that we are also rooted in Friuli, a border region, and our collaboration with Slovene university academics. We will, therefore, certainly continue to take an interest in Slovene culture. Our non-participation in the JAK tenders is essentially due to the fact that we were not aware of this support, so we will certainly take it into account.

We could actually have used it for *La stagione secca* (Gabriela Babnik, *Sušna doba*, Beletrina 2012; *La stagione secca*, Mimesis 2017), which was financed by Creative Europe. Considering that (at least for the EU) there is no incompatibility with other support, it would have been an excellent opportunity. We would certainly like to participate in the future.

## 5. Two Cases of their own: Incerti editori and Ponte alle Grazie

Incerti Publishers is emblematic of the fatal instability faced by small publishers (symbolised by the italicized *n* that denies any certainty in the very name of the publishing house itself). Through Giampaolo De Pietro's response to my queries, I received confirmation that two books of Slovene literature (*Istruzioni per l'uso* and *Trilogia* by Primož Čučnik) were published in 2017 thanks to JAK funding. Mr. De Pietro also described how, from the very beginning, they were motivated by a strong desire and enthusiasm for books—"especially those that perhaps no publisher would easily offer, and therefore in translation." It was a passionate project that had become increasingly *uncertain* and open-ended. "In short, we currently have no barcodes and no real publishing programme". Incerti editori, as a publishing house, no longer exists.

The *Ponte alle Grazie* publishing house is not only a special case, but also an encouraging one. Vincenzo Ostuni of the *Ponte alle Grazie* publishing house and Žižek's translator from English into Italian, replied to my two questions, explaining that *Ponte alle Grazie* was unaware of the JAK calls but would not have considered participating anyway, as Slavoj Žižek writes in English. Vincenzo Ostuni was keen to know whether the fact that Žižek's books were written in English would make a difference. To be on the safe side, I wrote to Mrs. Katja Urbanija, a JAK official, asking whether books written in English by Slovene authors and translated from English into Italian could participate in JAK tenders for translation costs. Mrs. Urbanija's immediate, kind, and thorough response pointed out that, from 2022 onwards, works not written in Slovenian by authors perceived as Slovene may participate in the JAK tender call for translation costs.

Mrs. Urbanija explains:

As there have been a few examples in the past of authors who are perceived as Slovene but who do not always write in Slovenian ... we thought it was important to include them in the tender for translations. Thus, it was only in 2022 that we published the first tender for translations that included works by all Slovene authors, regardless of the language in which they write. So far, we have had a handful of cases where we have supported translations from other languages.

I informed Vincenzo Ostuni of *Ponte alle Grazie* that there were already quite a few examples of such authors, whose translation into foreign language had been

supported, even though the original language was not Slovenian.

## 6. Writing to Selected Slovene Publishers

Meanwhile, a second question arose regarding Slovenia's genuine interest in making the Italian publishing industry more dynamic and encouraging greater interest in publishing Slovene literary works and, consequently, in receiving JAK subsidies. Therefore, I wrote to Slovene publishers whose books had been translated into Italian without participating in the JAK calls. I sent them a page outlining my current research, asking for their opinion on the statement that Italian publishers are not sufficiently attentive to Slovene literature, and encouraging them to provide concrete proposals for overcoming the current situation.<sup>17</sup> The only two Slovene publishers to respond to the questionnaire were *Beletrina* and *Mladinska knjiga*, both of which were aware of JAK tenders and the procedures involved.

Mrs. Petra Kavčič, Head of International Cooperation at *Beletrina* publishing house, was the first to reply:

[...] For my part, here is what I have done so far: I list all calls for submissions in our various lists and always include them at the end of emails when sending out a proposal.

I regularly send out a newsletter featuring announcements of calls for submissions, as well as reminders when the submission deadlines are approaching.

For publishers with whom we have signed contracts that are not contingent on calls for proposals, I reach out when calls open to encourage them to apply.”

Moreover, Mrs. Petra Kavčič is so attentive to the importance of disseminating all news of JAK tenders and calls to the entire Italian publishing industry that she even added a request in her reply: “If there is anything else I can do, please remind me and urge me. When you are focused on one track, sometimes you fail to see others.”

The PR representative of one of the largest Slovenian publishers, Mrs. Senja Požar from *Mladinska knjiga*, pointed out in her reply that while in Austria and Germany her publishing house can rely on valid and dynamic interlocutors (SKICA: Slo-

<sup>17</sup> See the Appendix for the questionnaire.

vene Cultural and Information Centres, a joint project of the Slovene Ministry of Culture and the Ministry of Foreign Affairs, linked to the Slovenian embassies in Austria/Vienna and Germany/Berlin) through whom knowledge of funding opportunities can be effectively disseminated, nothing of the sort exists in Italy.

Here are her replies:

Question 1: What do you think of the statement that Italian publishers are not responsive enough to Slovene literature?

*Italians might be more responsive as neighbours, but I can state that every year we sell more copyrights, and the trend is encouraging.*

Question 2: Do you have any suggestions as to what could be done to concretely improve the situation?

*In the German-speaking region, SKICA in Vienna and Berlin, along with the cultural centres of the Embassy, are very active. We also collaborate closely with the Jugendbibliothek in Munich. Through all of these, we organise numerous events aimed at improving knowledge of Slovenia and its literature. In Italy, however, there is nothing comparable.*

In Italy, there are six Slovene Consulates, one Embassy, and as many lectorates at the five universities where Slovenian language and literature are taught (Padua, Trieste, Udine, Naples and Rome). The Embassy and the Consulates, along with the lecturers and professors, strive to the best of their abilities, and often beyond, to organize cultural events, literary presentations and much more. However, they are few in number and operate on a voluntary basis or with minimal funds. Slovene cultural operators in Austria and Germany are numerous and enjoy substantial funding. Might this, then, be a political choice rather than merely a matter of commercial convenience?

## **7. Key Figures in the Cultural Scene in Italy and Slovenia (e.g., Marko Kravos)**

Poet, writer and former Slovene-Italian publisher Marko Kravos provided a broad reflection with numerous suggestions of concrete utility aimed at ensuring the continuous, timely, proactive, and never merely episodic involvement of

all actors in the book production chain in the Republic of Slovenia. This would begin with the State Agency JAK, which would scout translators, journalists, and possibly university experts, all with the unconditional and committed support of Slovene publishing houses. Marko Kravos also proposes that the promoters of Slovenian-Italian book exchanges convene every three years to meet in person, exchange views, and identify new synergies. Above all, he stresses the importance of:

... showcasing Slovenia's interest in promoting its literary presence in a unique, boutique manner, in line with the trend toward sustainable, i.e., ecologically conscious, literary "cuisine."

Marko Kravos also put forward a proposal:

It would be extremely beneficial if the annual Slovenian Book Fair in Ljubljana included a showcase of all recent foreign-language editions of Slovenian books, while also organising an event—a meeting between authors, translators, publishers, and promoters.

Giampaolo Borghello, Professor Emeritus of Italian Literature and former Director of the Department of Italianistics at the University of Udine, regards the issue as delicate but not irresolvable, with the likely cause being the unfamiliarity of Italian publishing houses with the calls for tenders and the various activities of JAK. His suggestion is to maximise the dissemination of relevant information to as many publishing houses as possible by notifying their press and legal offices.

Pier Luigi Franco, a professional journalist and writer, believes that there are no significant obstacles or other reasons for the limited participation in the JAK tenders. Like Prof. Borghello, he also attributes this to a lack of information among Italian publishers, whose structural and organisational difficulties are well known to him. He considers it

unsurprising (that) they let calls and opportunities slip through their fingers. Unfortunately, especially for smaller publishing houses, the shortage of personnel often results in an accumulation of administrative and dissemination work, which I believe is at the root of this issue.

## 8. Evidence of a Positive Trend in the Sector

As of 2021, the JAK tenders to cover the costs of translation have been expanded and diversified. In addition to the tenders for German-language publishers only, which were introduced in 2017 and provided 11 grants in 2023, with an average of EUR 6,182 per grant, and the usual tenders for publishers from all countries, two variants have been added: the “all-inclusive” tenders<sup>18</sup> and the EU Call for translation and publication of books by Slovene authors in foreign languages, exclusively for the Cohesion Region Eastern Slovenia.<sup>19</sup> Furthermore, JAK and the Department of Translation Studies at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana are carrying out cognitive projects focusing on translations from Slovenian into Italian, such as the aforementioned database prepared by P. Koritnik at JAK and an extensive research project currently underway at the Department of Translation Studies. Private correspondence with a young researcher from the same department reveals that she and her colleagues are conducting extensive research on the translation of Slovene literature into foreign languages, including Italian. They are collecting evidence on the transmission of Slovene literature in Italy (i.e., in the field of literary translations). The aim of the entire project is to gain a better understanding of the current state of the reception of Slovene authors in Italy.

In addition, translators into Italian are now granted much more attractive scholarships and study residencies than, to my knowledge, ever before (Jan, 2001).

<sup>18</sup> JR4-FRANKFURT-P-2022, first and second deadlines-Call for translations of Slovenian authors into foreign languages, all-inclusive with a fixed amount of 5348 euro-saw one application for translation into ITA in the first deadline and three in the second deadline.

<sup>19</sup> JR10-FRANKFURT-P-2023.

## 9. Conclusion

The dissemination of information about JAK's translation tenders throughout the Italian publishing scene appears to be crucial for encouraging the publication of Slovenian literary texts in Italy. The research indicates a slow but steady increase in the translation of Slovenian literature into Italian following Slovenia's independence and entry into the EU. The data also reveal that Italian publishers' participation in JAK tenders for translation grants remains relatively low, potentially due to limited awareness or information about these opportunities.

Furthermore, several publishers in Italy have expressed a lack of knowledge regarding JAK tenders, indicating a need for improved communication and awareness-building efforts. The responses from Italian publishers and cultural personalities suggest that there is potential interest and willingness to participate in JAK tenders, provided the information is effectively disseminated.

The results from this paper are likely understated, as I could not identify any Italian publishers who did not publish Slovene works but would have done so had they been aware of the grants. The lack of information regarding the JAK grants is therefore likely to have a more widespread and pronounced impact.

In conclusion, the study highlights the importance of addressing the lack of useful information in Italy regarding JAK's supports and subsidies and emphasizes the significance of countermeasures being taken within the Slovene cultural landscape to improve collaboration and encourage greater participation from Italian publishers. The reported increase in attention from Slovene academic institutions and publishers towards Italian-translated books further underscores the potential for growth in this area.

Overall, the research underscores the need for enhanced efforts to disseminate information about JAK's contributions to translation and to foster greater collaboration between Italian and Slovene literary communities.

The survey confirmed my long-standing suspicion of a lack of useful information in Italy regarding the numerous supports and subsidies that the Republic of Slovenia generously provides to many foreign countries in order to internationalise its cultural production. However, Slovene institutions are taking countermeasures in a general trend of increasing attention. There is now an upwards trend in the sale of copyrights for Slovenian works to Italian publishers, as reported by Slovene publishers.

This research project, by contacting publishers and inquiring about JAK's grants, contributed to the dissemination of information on JAK's contributions to translation.

## REFERENCES

- JAN, Z. (2001) *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945*. Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije.
- KORITNIK, P. (2023) *Bibliografija prevodov slovenskih avtorjev v italijanščini 2016-2022* [Online]. Available at: [https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fwww.jakrs.si%2Ffileadmin%2Fuser\\_upload%2Fitalijanscina.docx&wdOrigin=BROWSELINK](https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fwww.jakrs.si%2Ffileadmin%2Fuser_upload%2Fitalijanscina.docx&wdOrigin=BROWSELINK) (Accessed: 05 July 2023).
- KOŠUTA, M. (2022) Tradurre è solo un modo di amare. Edizioni italiane di letteratura slovena dal 2000 al 2019. In: M. Bradaš, T. D'Amico, C. Diddi, eds. *Diacritici in copertina. Le letterature dell'Europa Centro-e Sud-Orientale tra strategie editoriali e traduzione*. Salerno: Edizioni Culturali Internazionali, pp. 43-56.
- MIKOLIČ JUŽNIČ, T. (2023) Prevajanje v Italiji in zamejske založbe. In: N. K. Pokorn, R. Grošelj and T. Mikolič Južnič, eds. *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda I: pregled zgodovinskega razvoja*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, Cankarjeva založba, pp. 479-94.
- OŽBOLT, M. (2021) *Translation and multilingualism. A dynamic interaction*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PIRJEVEC, M. (1983) *Saggi sulla letteratura slovena dal XVIII al XX secolo*. Trieste: EST/ZTT.
- PIZZI, K. (2019) Triestine Literature between Slovenia and Italy: A Case of Missed Transculturalism?. *Primerjalna književnost*, 36(1), pp. 145-155.
- RAVEGGI, P. (2022) Editori italiani e letteratura slovena: l'Agenzia del libro della Repubblica di Slovenia (JAK) e la sua influenza nella realizzazione dell'opera. In: M. Bradaš, T. D'Amico and C. Diddi, eds. *Diacritici in copertina. Le letterature dell'Europa Centro-e Sud-Orientale tra strategie editoriali e traduzione*. Salerno: Edizioni Culturali Internazionali, pp. 119-130.
- ROJC, T. (2010) Razmik Trst/Gorica/Čedad – Ljubljana v književnosti Slovencev v Italiji: železna pregrada?. In: I. Novak Popov, ed. *Slovenski slavistični kongres, Ljubljana 2010. Vloge središča – konvergenca regij in kultur*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, pp. 257-266.

## Appendix 1: Questionnaire sent to Slovene Publishers

Dear Publisher,

I have been conducting research over the past few years, initially sparked by the conference “Minor Literatures in the Italian Publishing and Cultural Context,” organised in 2020 by the University Ca' Foscari in Venice. This research has continued in 2023, prompted by the conference “Translations and Transnational Exchanges,” organised by the University of Zadar in September 2023. The research suggests that one of the main reasons for the low participation of Italian publishers in the JAK/SBA translation calls is their lack of awareness of these opportunities.

There is an increasing number of Italian publishers, although not geographically close to Slovenia, who have become familiar with Slovene literature and appreciate its high level of innovation and creativity. However, there are still too few of them to really be able to talk about the dissemination and penetration of Slovene literature into the Italian cultural space.

I wonder whether raising awareness of these translation calls could play a more significant role in supporting quality publishers, particularly those who are unable to market ‘niche’ works by authors unknown to the Italian public, especially when the translations involve higher costs.

I am confident that your publishing house will continue to seek new contacts and strengthen existing ones in this area.

I wonder whether you might be planning to expand your knowledge of this field, especially in light of Slovenia's role as the guest of honour at next year's Bologna Book Fair?

Unfortunately, no European funding has been allocated for this important event, which means that activities and incentives from the Slovenian side will be on a smaller scale compared to those for the Frankfurt 2023 Book Fair.

In conclusion, I would greatly appreciate your answers to the following two questions:

What are your thoughts on the claim that the Italian publishing industry is not responding sufficiently to Slovenian literature?

Do you have any suggestions as to what could be done to improve the situation in **concrete** terms?

### Résumé

Cet article explore l'importance de la diffusion d'informations sur les appels à candidatures pour la subvention des traductions par l'Agence du livre de la République slovène (JAK) au sein de la scène éditoriale italienne afin de favoriser la publication de textes littéraires slovènes par des éditeurs italiens. S'appuyant sur les analyses des traductions de la littérature slovène vers l'italien par le professeur M. Košuta et P. Koritnik et sur les entretiens avec des éditeurs italiens et slovènes, la présente étude confirme une augmentation lente mais régulière des traductions depuis l'indépendance de la Slovénie. Malgré cela, la participation des éditeurs italiens aux appels à candidatures lancés par la JAK reste faible, probablement en raison d'une sensibilisation limitée. Les éditeurs et agents culturels soulignent la nécessité d'augmenter les efforts de communication et de sensibilisation. L'étude souligne l'importance de remédier au manque d'informations en Italie sur les subventions de la JAK, tout en soulignant le potentiel de croissance dans la collaboration entre les communautés littéraires italiennes et slovènes.

**MOTS CLÉS :** littérature slovène, éditeurs italiens et slovènes, subventions des traductions par la JAK, diffusion d'informations

### Summary

This paper explores the importance of disseminating information regarding Slovenia's Book Agency (JAK) translation tenders within the Italian publishing scene, in order to encourage the publication of Slovene literary texts by Italian publishers. Drawing on analyses of Slovene literature translations into Italian by Prof. M. Košuta and P. Koritnik, as well as insights from interviews with Italian and Slovene publishers, the study confirms a slow but steady increase in translations since Slovenia's independence. Despite this, participation by Italian publishers in JAK tenders remains low, likely due to a lack of awareness. Feedback from publishers and cultural figures underscore the necessity for improved communication and awareness-building efforts. The study highlights the importance of addressing the lack of information about JAK's subsidies in Italy and emphasizes the potential for greater collaboration between Italian and Slovene literary communities.

**KEYWORDS:** Slovenian literature, Italian and Slovene publishers, JAK translation grants, dissemination of information

Antonio KEKEZ

chercheur indépendant (Croatie)

*Article professionnel*

## **Traduire les culturèmes dans le roman *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar**

### **1. Introduction**

Cette contribution présente une partie d'un mémoire de master qui porte sur l'analyse des culturèmes figurant dans le roman *La femme sans sépulture* d'Assia Djebar, autrice algérienne et membre de l'Académie française. Une partie du roman a été traduite en croate dans le cadre de ce mémoire de master, en 2021. En nous appuyant sur cette traduction, nous avons mis l'accent sur les nombreux culturèmes dans le roman qui posent tous, chacun à sa manière, des défis différents pour le traducteur. Notre étude est axée sur le traitement de ces culturèmes en traduction. L'hypothèse émise est que la démarche du traducteur devrait comprendre, parmi d'autres compétences classiques, une ouverture d'esprit aux autres cultures dans le but de préserver, autant que possible, les spécificités culturelles du texte source. C'est une démarche qui n'est pas facile à effectuer et qui exige des compétences traductologiques importantes mais aussi une certaine dextérité qui dépasse le domaine du savoir théorique et technique. L'objectif n'est pas d'affirmer qu'il existe une vérité absolue ou une seule approche possible de traiter les culturèmes en traduction, mais plutôt d'essayer d'attirer l'attention des traducteurs sur l'importance de préserver la diversité culturelle dans le domaine littéraire dont la traduction fait partie intégrante.

Cette contribution est divisée en trois parties. Dans un premier temps, nous donnerons une définition du terme *culturème* et expliquerons sa place et son importance dans la traduction. Nous mettrons l'accent sur la traduction ethnocentrique comme une pratique de plus en plus courante qui fait abstraction de spécificités socio-culturelles du texte source et essaye de les occulter. Ensuite, la partie principale de cette contribution sera consacrée aux exemples de culturèmes

tirés de l'œuvre en question. Les exemples seront accompagnés de traductions en croates ainsi que d'explications des choix traductologiques. Cette partie sera complétée par une sous-partie concernant la méthodologie que nous avons suivie. En conclusion, une synthèse de nos principales idées sera proposée.

## 2. Culturèmes

La « traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies » (Eco, 2006: 205). En écrivant cette phrase, Eco a voulu rappeler un fait simple, souvent négligé en traduction : chaque œuvre littéraire est enracinée dans une certaine culture et est remplie de ses éléments, qui souvent ne sont pas évidents à première vue. Ces éléments sont appelés *culturèmes*.

Il existe de nombreuses définitions de *culturèmes*, mais chacune d'entre elles renvoie plus ou moins à la même chose. Ici, nous en proposerons deux qui nous paraissent les plus intéressantes et pertinentes pour notre sujet. Ainsi, selon le *Grand dictionnaire terminologique*, un *culturème* est un « élément de signification propre à une culture, qu'il est difficile de transposer dans une autre culture sans en altérer l'essence »<sup>1</sup>. Cette définition explique de manière très concise ce qu'est un culturème en touchant à son essence. En même temps, dans sa seconde partie, elle révèle toute la problématique du traitement des culturèmes à laquelle les traducteurs doivent faire face et qui sera étudiée plus loin. La seconde définition que nous proposons est celle de Ballard, qui perçoit les culturèmes comme « des signes renvoyant à des référents culturels, c'est-à-dire des éléments ou traits dont l'ensemble constitue une civilisation ou une culture » (2003: 149). Un culturème peut évoquer l'histoire d'un pays ou d'un peuple, il peut renvoyer à un territoire géographique, etc. Cette définition proposée par Ballard démontre l'importance des culturèmes, mais aussi leur complexité. Ce sont des mots et des expressions qui, au-delà de leur sens littéral, contiennent un sens beaucoup plus large et profond. La complexité du culturème réside dans le fait qu'il fonctionne, à la fois, comme un signe et se réfère à un contexte extralinguistique. « Il doit être sémiotiquement reconnu, pour être sémantiquement compris » (Benveniste, 1974: 64-65, cité

<sup>1</sup> [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=17069416](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=17069416) (consulté le 31 janvier 2024).

dans Lungu-Badea, 2009: 21). En d'autres mots, le traducteur doit tout d'abord repérer le culturème pour pouvoir le traiter comme tel en appliquant les procédés traductologiques nécessaires. Selon Cennamo (2018: 287), la complexité du traitement des culturèmes en traduction est liée aussi au fait qu'ils sont, à la différence d'autres traits discursifs, « porteurs d'information identitaire et culturelle ». Autrement dit, le traitement des culturèmes en traduction va au-delà de la simple « interprétation de la matérialité langagière » (*ibid.*), car il exige du traducteur d'être le médiateur entre deux cultures.

Il existe une culture universelle, humaine qui englobe toutes ces autres cultures qui, bien que différentes, se rejoignent dans leur capacité à être ouvertes. Seules les cultures qui se mélangent et créolisent, qui sont proactives, ouvertes et vitales peuvent se maintenir en vie et surmonter toutes les épreuves du monde moderne. Les culturèmes font partie de ce processus d'enrichissement culturel. L'échange culturel a toujours existé, sous différentes formes en fonction de l'époque. L'une des formes les plus anciennes qui persiste encore aujourd'hui, malgré toutes les difficultés qu'elle affronte, est l'échange culturel par la littérature. La traduction en fait partie et ne peut pas être mise de côté car c'est justement elle qui rend possible cet échange. Le traducteur est une sorte de pont entre deux cultures qui, par son travail, lie des gens venant de différents milieux géoculturels. Il doit accomplir un « acte de médiation interculturelle » (*ibid.*), comme nous l'avons mentionné ci-dessus. Ce transfert « vise à construire le discours interculturel nécessaire à la compréhension des langues et des cultures en contact » (Lungu Badea, 2009: 23). En d'autres termes, il doit faire parler les cultures les unes aux autres.

Cependant, la traduction a ses limites ; elle n'est pas toujours capable d'assurer cet échange culturel. Tel est le cas de la traduction ethnocentrique. Comme l'indique son appellation, ce type de traduction n'est pas ouvert aux autres cultures, mais se focalise sur la culture cible. Son objectif consiste à supprimer toute trace venant d'une autre culture. Elle fait abstraction de toutes particularités socio-culturelles qui peuvent exister dans l'original en voulant faire croire au lecteur que le texte qu'il lit a été directement écrit dans sa propre langue (*cf.* Berman, 1999: 29). Venuti (1995) observe une tendance, particulièrement courante dans l'espace culturel anglo-américain, de domestication de la traduction. La traduction ethnocentrique peut plaire au lecteur, car elle n'exige de lui presque aucun effort. Elle est commerciale et complètement orientée vers le texte cible. En lisant un texte traduit dans cette approche-là, le lecteur ne rencontrera aucune difficulté au

niveau des références culturelles, mais il sera privé de la découverte de la culture de l'original. L'ouverture à l'Autre, à l'inconnu, qui est une des spécificités du métier du traducteur, disparaît complètement. Le traducteur qui recourt systématiquement à la domestication de la traduction refuse cette ouverture et se referme sur lui-même. Selon Schleiermacher (1985: 41), le traducteur a pour tâche d'éduquer son lectorat, en le sensibilisant aux autres cultures, car la dimension didactique de la traduction ne doit pas être négligée.

### **3. Analyse des culturèmes dans *La femme sans sépulture***

L'œuvre que nous avons soumise à l'analyse abonde en culturèmes, ce qui n'est guère étonnant étant donné la situation personnelle de l'auteur et la thématique abordée. Le roman est écrit en français, mais dans un français enrichi par des mots et expressions issus de l'arabe. Les raisons de ce choix peuvent être différentes, mais la principale, il nous semble, est que l'auteur, en situant ses personnages en Algérie, a voulu souligner le milieu culturel dans lequel ils évoluent. Dans ce genre d'œuvre littéraire, dans laquelle il y a beaucoup de références culturelles et qui traite d'un sujet historique réel comme la guerre de libération, la véracité est d'une extrême importance. C'est la raison pour laquelle les personnages portent des prénoms à consonance arabe, et les culturèmes y sont monnaie courante. C'est pourquoi le traducteur devrait respecter l'original et utiliser des procédés traductologiques qui visent à préserver ces culturèmes, plutôt que de les adapter ou de les domestiquer. L'adaptation de certains de ces culturèmes risquerait de créer de la confusion chez le lecteur. Par conséquent, le traducteur doit être très prudent et veiller à ce qu'il ne dénature pas l'original.

Dans le roman, la parole est surtout donnée aux femmes. Elles parlent toutes leurs propres dialectes locaux et c'est l'auteur qui transcrit leurs discours en français.

#### **3.1. Discussion de l'analyse des culturèmes**

Après la partie théorique de cette contribution, nous proposons l'analyse détaillée des culturèmes. À chaque fois, nous allons fournir la première phrase tirée de l'original qui sera suivie de sa traduction en croate. Les mots soulignés représentent les culturèmes qui font l'objet de l'analyse.

### 3.1.1. hammam

fr. Là, tout près, dans la rue du vieux hammam. (Djebar, 2002: 36)

cro. *Tamo, posve blizu, u ulici starog hamama.*

Ce premier exemple concerne le mot *hammam* qui désigne, selon Larousse, un « établissement de bains, privé ou public, des pays musulmans »<sup>2</sup>. Ce culturème existe bien dans les dictionnaires français, mais est reconnu comme une notion appartenant à la culture des pays musulmans. Il en va de même pour les dictionnaires croates, dans lesquels il figure également. De surcroît, il est complètement adapté à l'orthographe de la langue croate. Nous voyons bien que le culturème en question ne pose aucun problème au traducteur aux niveaux grammatical ou syntaxique, ce qui a facilité notre choix. Nous aurions pu adapter le mot *hammam* et le traduire de manière neutre par *javno kupalište* (fr. établissement de bains), mais pour les raisons que nous avons évoquées ci-dessus, nous n'avons pas opté pour ce choix. De plus, c'est un terme relativement connu, c'est pourquoi une note de bas de page n'était pas jugée nécessaire.

### 3.1.2. douirate

fr. Une voix un peu aiguë s'envole par-dessus le muret de l'autre côté du patio, venant des plus vieilles maisons avec terrasse, les douirates, les surnomme-t-on. (Djebar, 2002: 29)

cro. *Pomalo oštar glas poletio je preko zidića s druge strane dvorišta, dolazeći iz najstarijih kuća s terasama, takozvanih duirata.*

Dans ce cas, ce qui facilite la tâche du traducteur, c'est l'explication du culturème qui est donnée par l'autrice elle-même dans le corps du texte. Le mot en question n'est pas reconnu par les dictionnaires français ni croates. Comme on peut le voir dans l'exemple, il s'agit de bâtiments caractéristiques du Maghreb. La plupart des

<sup>2</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hammam/38966> (consulté le 31 janvier 2024).

lecteurs ne sont probablement pas familiers avec ce terme, mais puisqu'une définition satisfaisante a été donnée, nous avons décidé de l'adapter morphologiquement<sup>3</sup> et syntaxiquement au système de la langue croate. Comme dans l'exemple précédent, la note de bas de page n'est pas nécessaire, mais on peut créer un glossaire à la fin du roman avec tous les culturèmes énumérés et expliqués.

### 3.1.3. fellah

fr. Un des rares à avoir pu garder ses terres – ou peut-être les avait-il acquises de fellahs ruinés. (Djebar, 2002: 18)

cro. *Jedan od rijetkih koji je mogao zadržati svoju zemlju – ili ju je pak stekao od upropaštenih felaha.*

Le mot souligné *fellahs* est un terme historique qui est, en général, utilisé pour désigner les paysans arabes. Toutefois, dans le contexte français, ce terme peut aussi désigner un « Égyptien autochtone » ou « un paysan, laboureur d'Égypte »<sup>4</sup>. En croate, ce culturème existe aussi et a la même signification, le problème ne se pose donc pas. Il faut quand même être attentif au fait que dans l'espace culturel de l'ex-Yougoslavie, plus précisément en Bosnie, ce vocable peut avoir une signification supplémentaire qui est celle de désigner une personne d'origine orientale. Pour cette raison, une explication, soit en note de bas de page, soit dans le glossaire à la fin du roman serait recommandée.

### 3.1.4. moudjahidin

fr. [...] nous venions à peine de terminer notre triste tâche, lorsque Mustapha arriva avec les moudjahidin. (Djebar, 2002: 43)

<sup>3</sup> Les mots étrangers qui sont écrits en caractères latins sont transcrits en croate et on les prononce en utilisant les 30 voix de notre alphabet. Quant aux noms propres écrits en caractères latins, on garde l'orthographe originale. En revanche, en ce qui concerne les mots issus de langues utilisant d'autres alphabets, on transcrit tout en croate, mais, pour les noms propres, si c'est possible, on garde l'accent original (cf. <https://hrcak.srce.hr/file/96249>).

<sup>4</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/fellah> (consulté le 2 février 2024).

cro. [...] tek što smo završile naš tužan zadatak, stigao je Mustafa s mudžahedinima.

Le mot *moudjahidin* vient du mot arabe *mudjahid* qui représente un « combattant de divers mouvements de libération nationale du monde musulman »<sup>5</sup>. C'est un terme appartenant de manière exclusive à l'espace des pays musulmans, très culturellement marqué. Dans la culture cible, il peut prendre une connotation négative, liée notamment au djihad et à la guerre de Bosnie-Herzégovine dans les années 1990 (cf. Nikolić, 2023). Toutefois, dans l'œuvre qui fait l'objet de notre analyse, ce culturème n'est pas présenté comme négatif. Au contraire, le contexte du roman nous amène à conclure que les personnages désignés comme moudjahidins sont des personnages positifs aux yeux de l'autrice puisqu'ils combattent l'occupant. Afin d'éviter toute confusion et mésinterprétation, nous avons ajouté une note explicative :

*Mudžahedin – borac za vjeru, sveti ratnik<sup>6</sup>; u kontekstu romana riječ je o pripadnicima borbenih skupina za vrijeme Alžirskog rata za nezavisnost (1954.-1962.), koji su predstavljani u pozitivnom svjetlu te ih ne treba dovoditi u vezu s današnjim konotacijama koje taj termin može imati.*

### 3.1.5. noms propres

fr. Jururtha, trahi, est mort à Rome, loin de sa terre ; La Kahina, notre reine des Aurès, vaincue, s'est tuée auprès d'un puits ; Abdelkader, expatrié, s'est éteint à Damas, auprès d'Ibn 'Arabi ! (Djebar, 2002: 72)

cro. Jugurta<sup>7</sup>, izdan, umro je u Rimu, daleko od svoje zemlje ; Kahina, naša kraljica Aurèsa, poražena, ubila se pred zdencem ; Abdulkadir<sup>8</sup>, prognan, preminuo je u Damasku, pored Ibn Arabija !<sup>9</sup>

<sup>5</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moudjahid/52869> (consulté le 2 février 2024).

<sup>6</sup> <https://www.enciklopedija.hr/clanak/mudzahedin> (consulté le 2 février 2024).

<sup>7</sup> <https://www.enciklopedija.hr/clanak/jugurta> (consulté le 1 février 2024).

<sup>8</sup> <https://enciklopedija.hr/clanak/abdulkadir> (consulté le 1 février 2024).

<sup>9</sup> <https://www.enciklopedija.hr/clanak/ibn-arabi> (consulté le 1 février 2024).

Le présent exemple représente des personnages historiques de la culture maghrébine. Ce sont des héros très connus dans la culture source, mais plus ou moins méconnus dans la culture cible. Cependant, les problèmes de traduction ne se posent pas, étant donné que ce sont des noms propres que l'on ne traduit généralement pas, mais on les adapte. Puisque tous les noms peuvent être retrouvés dans différentes sources croates, nous les avons repris sous ces formes déjà adaptées à la langue croate. Une explication approfondie, il nous semble, n'est pas nécessaire vu que ces personnages ne participent aucunement au déroulement du roman. Tout de même, comme mentionné ci-dessus, la traduction a un rôle didactique, éduquant ainsi son lectorat. Par conséquent, nous avons rédigé de courtes notes explicatives en croate pour celles et ceux qui s'y intéresseraient.

### 3.1.6. douar

fr. Quand Zoulikha venait au douar, elle apportait les médicaments [...]  
(Djebar, 2002: 74)

cro. *Kad bi Zuliha došla u duar, donijela bi lijekove [...]*

Selon le CNRTL, *douar* est un « groupement d'habitations, fixe ou mobile, temporaire ou permanent, réunissant des individus liés par une parenté fondée sur une ascendance commune en ligne paternelle » ou encore « division administrative de bas, en Afrique du Nord »<sup>10</sup>. Comme le démontre la définition citée, le douar est un terme par excellence maghrébin. Le terme n'est pas connu dans la culture d'arrivée et en s'appuyant exclusivement sur le contexte, il est difficile d'en déduire le sens. Nous avons transcrit le mot en croate de manière phonétique en l'adaptant morphologiquement. Dans ce cas, il s'agit d'un emprunt adapté qui « est modifié conformément au lexique de la langue emprunteuse afin de rentrer dans une catégorie grammaticale » (Hamers et Blanc, 1983: 79). En raison de la nature relativement obscure du mot, une note explicative s'avère nécessaire. Une explication quelconque dans le corps du texte nous semble comme la pire solution pour différentes raisons. D'abord, on élargit de façon importante le texte. Même si Berman (1999: 56)

<sup>10</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/douar> (consulté le 2 février 2024).

soutient que « toute traduction est tendanciellement plus longue que l'original », dans cet exemple-là, ce serait excessif. De plus, nous avons voulu garder la couleur locale de l'original. Il est fort probable qu'en lisant la traduction le lecteur ne comprenne pas la signification du mot « douar », mais ceux qui s'y intéresseront, pourront consulter les explications proposées dans le glossaire. Ici, nous proposons la définition croate dudit mot telle qu'elle figure dans le glossaire que nous avons créé. ex. *Duar – zaselak ; skupina nastambi ili kuća u Sjevernoj Africi.*

### 3.1.7 medersa

fr. Jusque-là il avait contribué, avec quelques notables, à fonder une *medersa* privée pour l'enseignement de l'arabe (...) (Djebar, 2002: 70)

cro. *Do tada je doprinio, s nekolicinom uglednika, osnutku privatne medrese za učenje arapskog (...)*

Le mot *medersa* représente, d'après le dictionnaire Larousse, « établissement islamique d'enseignement sunnite »<sup>11</sup> ou « tout édifice musulman destiné aux sciences » (*ibid.*). C'est un culturème qui prend différentes formes orthographiques selon la région en question (madrassa, medrese, etc.). Encore un exemple d'un terme typiquement lié à l'espace culturel maghrébin. Au niveau orthographique, il existe une différence entre les mots français et croate. En croate, la forme du mot est *medresa* ce qui est le résultat de l'influence turque exercée en régions croates limitrophes de la Bosnie pendant plusieurs siècles (*cf.* Moacanin, 1992). La solution pour laquelle nous avons optée avait comme objectif de garder la couleur arabe de l'original. Vu que ce mot est assez fréquemment utilisé en Bosnie, les lecteurs croates le connaissent généralement très bien. La traduction ethnocentrique aurait recouru au procédé de clarification et remplacé le culturème par un terme neutre comme *vjersko učilište* (fr. établissement religieux). Mais nous avons jugé qu'une telle approche aurait pour résultat la perte du ton original du texte. De plus, Berman (1999) caractérise la clarification comme une des tendances déformantes que les traducteurs, globalement, devraient contourner.

<sup>11</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/madrassa/48484> (consulté le 3 février 2024).

### 3.1.8. caïd

fr. « [...] je cours chez la fille du caïd [...] » (Djebar, 2002: 35)

cro. [...] *otrčat ću do kaidove kćeri [...]*

Le terme *caïd*, selon CNRTL, désigne un « notable qui cumule des fonctions administratives, judiciaires, financières »<sup>12</sup>, mais peut aussi, toujours d'après CNRTL, avoir d'autres significations dans la langue familière et populaire comme par exemple « chef » ou « personnage important dans la société » (*ibid.*). Dans le contexte du roman, le mot est employé dans son sens littéral cité ci-dessus. Dans la culture cible, ce terme est relativement peu courant. Il existe un autre terme qui est plus présent dans l'espace culturel croate. C'est le terme *kadija*, dont la signification, « juge dans l'Empire ottoman », est proche de celle du mot « caïd », mais ce n'est pas tout à fait la même. Nous avons jugé que dans ce cas-là, traduire le terme « caïd » par *kadija* ne serait pas approprié car le mot *kadija* est réservé exclusivement au domaine judiciaire, alors que le « caïd » renvoie à plusieurs domaines comme cité ci-dessus. C'est pourquoi nous l'avons adapté, plutôt que de le remplacer par des termes plus neutres et génériques comme par exemple *šef* ou *voda*. Nous l'avons inclus dans le glossaire en le définissant comme *plemenski voda*.<sup>13</sup>

### 3.1.9. harkis

fr. Quelques vieux paysans pleurent tandis que harkis et officiers français l'entraînent vers l'hélicoptère. (Djebar, 2002: 16).

cro. *Nekolicina starijih seljaka plače dok je harkiji i francuski oficiri odvlače prema helikopteru.*

<sup>12</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ca%C3%AFd/12139> (consulté le 3 février 2024).

<sup>13</sup> <https://www.enciklopedija.hr/clanak/62694> (consulté le 3 février 2024).

Les *barkis* sont des « militaire[s] servant dans une harka »<sup>14</sup>. Plus précisément, ce sont des militaires, pour la plupart musulmans, qui se sont battus, durant la Guerre d'Algérie, au côté de la France. Dans ce cas-ci, une note d'explication est inévitable puisque ce terme n'est pas très connu dans la culture cible. Dans cette note, il faut souligner que ce sont les musulmans algériens qui, une fois la guerre terminée, étaient considérés comme des ennemis de l'Algérie par les autres Algériens. Même si, dans le contexte du roman ils ne jouent pas un rôle très positif, il faut rappeler que l'autrice n'a porté aucun jugement de valeur explicite à leur égard. La solution traductologique est classique. Le mot ne posant aucun problème orthographique, il est facilement transcrit en croate et accompagné d'une note de bas de page.

### 3.1.10. fantasia

fr. [...] malgré sa défaite, elle conservait un peu de son aura, du moins dans ses spectacles de fantasia. (Djebbar, 2002: 17)

cro. [...] *unatoč porazu, pleme je sačuvalo nešto malo svog prestiža, barem u izvedbama igre fantasia.*

*La fantasia* est « un jeu équestre [...] associé au folklore maghrébin » (Peyron, 1997: 2721). Il s'agit d'un culturème par excellence maghrébin qui peut aussi exister sous d'autres formes et appellations ailleurs. A titre d'exemple, il existe en Japon un événement similaire qui s'appelle *Soma Nomaoui*. Si on traduisait ce roman en japonais, il serait faux de traduire *fantasia* par *Soma Nomaoui*. Si, tout de même, le traducteur le faisait, le public japonais comprendrait immédiatement le sens de la phrase et créerait une image dans sa tête, mais vu que l'action se déroule en Algérie, un tel choix traductologique serait assez étonnant et poserait beaucoup de questions sur la véracité de la traduction. Le terme *fantasia* est un terme français, employé pour la première fois en 1833 par Eugène Delacroix (*ibid.*), provenant du mot espagnol *fantasia* qui veut dire « la fantaisie » en français. Dans cette forme-là, le terme est peu utilisé dans les pays où ce jeu est pratiqué, à savoir les pays du Maghreb, en premier lieu le Maroc et l'Algérie. Les termes locaux maghrébins sont *tbourida*

<sup>14</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/harki/39104> (consulté le 3 février 2024).

ou *tafrawt* (*ibid.*). Même s'il ne s'agit pas d'un mot propre aux parlers maghrébins, nous avons décidé de le garder et de ne pas le remplacer par un des termes locaux cités ci-dessus afin de respecter le choix de l'auteurice qui, vu sa situation personnelle, était sans doute consciente de cette dichotomie. Elle aurait pu utiliser le mot *tbourida* ou *tafrawt* pour désigner ce jeu, mais elle a choisi le mot *fantasia* pour des raisons qui lui sont propres et que les traducteurs doivent respecter. Quant à l'orthographe dudit mot, nous l'avons laissé dans sa forme originale en ajoutant une note de bas de page. *Fantasia – konjanička igra koja se izvodi u zemljama Magreba.*

### 3.1.11. touchiya

fr. [...] lorsque l'orchestre des musiciennes fait un entracte dans son récital de cordes, après une *touchiya*. (Djebar, 2002: 22)

cro. [...] kada orkestar glazbenica napravi pauzu u svom recitalu, nakon *tušije*.

*Touchiya* ou *touchya* désigne « en musique arabo-andalouse une ouverture instrumentale rythmée exécutée par tous les instruments de l'orchestre »<sup>15</sup>. Nous avons transcrit phonétiquement le terme. Le mot en question doit être accompagné d'une note de bas de page ou il doit apparaître dans le glossaire à la fin du roman puisqu'il s'agit d'un culturème appartenant à un domaine très particulier que beaucoup de lecteurs risquent de ne pas connaître sans une explication précise. Par conséquent, nous avons ajouté le terme dans notre glossaire.

Ex. *Tušija – u arapsko-andaluzijskoj glazbi, instrumentalna ritmička uvertira koju izvode svi instrumenti.*

## 3.2. Méthodologie

Chaque traduction consiste en des démarches traductologiques. Parfois, ces démarches s'imposent d'elles-mêmes au traducteur. Parfois, elles varient d'un traducteur à l'autre, ce qui veut dire qu'un même problème peut avoir plusieurs solutions

<sup>15</sup> <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/touchya> (consulté le 3 février 2024).

tout à fait défendables et correctes. Par conséquent, le traducteur devrait se soucier de la cohérence de sa traduction. En d'autres termes, dans un roman, les mêmes problématiques traductologiques devraient entraîner les mêmes démarches. Plus concrètement, dans le cas des culturèmes cités ci-dessus, nous avons pris la décision de transcrire phonétiquement les termes orientaux en nous appuyant sur la prononciation arabe de ces mots. C'est le choix que nous avons appliqué de manière cohérente. En ce qui concerne les noms propres, en premier lieu ceux des personnalités historiques orientales, nous nous sommes appuyés sur des sources fiables, telles que les encyclopédies. Dans ces cas, nos choix ont été pris en respectant les règles de traitement des mots étrangers ainsi que les pratiques traductologiques. Notre démarche a également consisté à consulter d'autres traductrices et traducteurs qui ont traduit des œuvres orientales. En effet, nous avons consulté les traductions croates des deux romans d'Assia Djébar *Ombre sultane* (cro. *Sultanija u sjeni*) traduit par Vesna Cvitaš et *Vaste est la prison* (cro. *Beskrajan je zatvor*) traduit par Ursula Burger Oesch. A titre d'exemple, nous allons proposer quelques décisions prises par les traductrices qui nous paraissent pertinentes pour notre sujet. Dans le premier roman le nom propre *Hadjila* a été modifié en *Hajila*, la traductrice a utilisé la version croate du nom du prophète islamique, *Muhamed*, certains culturèmes que nous avons traités dans cette contribution apparaissent aussi dans ce roman : *felah*, *hamam* et *medresa*. Le second roman abonde, lui aussi, en culturèmes : *čador*, *bašaga*, *duar*, *kaid*, *redžep*, *sufija*, etc. Il faut constater que les deux traductrices ont appliqué une approche qui consiste à transcrire phonétiquement les termes cités ce qui a aussi été notre cas. Tout de même, nous avons également repéré des exemples où cela n'a pas été fait, comme par exemple *wilaya*, *tzarbrit*, *nouba* et d'autres. Les deux traductrices ont créé, à la fin du roman, de petits dictionnaires de culturèmes pour faciliter la lecture et permettre aux lecteurs d'apprendre de nouveaux mots, accomplissant ainsi la tâche didactique de la traduction. Qui plus est, nous avons consulté la traduction croate de *Shéhérazade : Mille et une nuits* (cro. *Šeherezada : Najlepše priče iz 1001 noći*) qui a été effectuée par Marko Vidojković. Les noms propres présents dans l'œuvre sont tous transcrits phonétiquement : *Šahzeman*, *Šabrijar*, *Dunjazada*, *Sulejman*, *Tadž-al-Muluk*, *Anuširvan*, ainsi que certains culturèmes tels que *džin*, *ifrit*, *avdes*. Comme le rappelle Brozović dans son article, la langue arabe connaît plusieurs prononciations différentes, « une classique et plusieurs autres 'vulgaires' » (1955: 77), ce qui exige du traducteur d'être bien renseigné en ce qui concerne le traitement de ces termes et d'avoir une bonne connaissance des règles de transcription et des pratiques traductologiques.

#### 4. Conclusion

Pour conclure, il faut, tout d'abord, souligner que dans notre traduction, nous avons opté pour l'approche sourciste. Bien sûr, cela ne veut pas dire que c'est la seule possibilité traductologique, il peut y avoir des cas d'exceptions. Mais s'agissant des culturèmes, nous estimons que l'approche que nous avons choisie est plus appropriée que l'approche cibliste car, entre autres raisons, elle permet de préserver la couleur locale du texte originale. Les exemples que nous avons cités et analysés dans le cadre de cette contribution ne sont qu'une petite partie des culturèmes figurant dans ce roman. Mais il nous semble qu'il s'agit d'une quantité significative et représentative qui nous permet de tirer des conclusions valables appuyant notre objectif. Même si certains auteurs estiment qu'une note de bas de page est un aveu d'échec du traducteur, nous ne partageons pas cet avis. Nous pensons que dans un roman aussi culturellement marqué et chargé en culturèmes, les effacer, les adapter ou les contourner dénaturerait significativement l'œuvre dans sa totalité. Nous avons voulu montrer et décrire ce qu'une démarche traductionnelle implique lorsqu'elle doit traiter des culturèmes.

## RÉFÉRENCES

- BALLARD, M. (2003) *Versus : La Version réfléchie – Repérages et paramètres*. Paris: Ophrys.
- BENVENISTE, É. (1974) *Problèmes de linguistique générale II. Sémiologie de la langue*. Paris: Gallimard.
- BERMAN, A. (1999) *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- BROZOVIĆ, D. (1955) Izgovor i transkripcija orijentalnih riječi i imena. *Jezik*, 4, 3, pp. 76-79. <https://hrcak.srce.hr/file/96249> (consulté le 3 février 2024).
- CENNAMO, I. (2018) Corpus comparables et culturèmes : une réflexion traductologique. *Equivalences*, 1-2. Corpus comparables et culturèmes : une réflexion traductologique-Persée (perseec.fr) (consulté le 1 février 2024).
- CNRTL. <https://www.cnrtl.fr/>.
- DJEBAR, A. (2002) *La femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel.
- DJEBAR, A. (2004) *Beskrajan je zatvor*. Zaporešić: Fraktura.
- DJEBAR, A. (2009) *Sultanija u sjeni*. Zagreb: Novela.
- ECO, U. (2006) *Dire presque la même chose*. Paris: Grasset.
- HAMERS, J., BLANC, M. (1983) *Bilingualité et Bilinguisme*. Bruxelles: Mardaga.
- HRVATSKA ENCIKLOPEDIJA. <https://www.enciklopedija.hr/>.
- LAROUSSE. <https://www.larousse.fr/>.
- LE GRAND DICTIONNAIRE TERMINOLOGIQUE. <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/>.
- LUNGU-BADEA, G. (2009) Remarques sur le concept de culturème. *Translations*, 1. Disponible sur : [https://www.researchgate.net/publication/272265396\\_Remarques\\_sur\\_le\\_concept\\_de\\_cultureme](https://www.researchgate.net/publication/272265396_Remarques_sur_le_concept_de_cultureme) (consulté le 2 février 2024).
- MOAČANIN, N. (1992) Les Croates et l'Empire ottoman : quelques réflexions sur leurs rapports. *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 66, pp. 135-138.
- NIKOLIĆ, K. (2023) Mudžahedini u Armiji Bosne i Hercegovine. *Istorija 20. veka*, 41, pp. 455-482.
- PEYRON, M. (1997) Fantasia. *Encyclopédie berbère*, 18, pp. 2721-2727.
- SCHLEIERMACHER, F. (1985) *Des différentes méthodes de traduire*. Paris: Editions du Seuil.
- ŠEHEREZADA – *Najljepše price iz 1001 noći*. Split: Marjan tisak.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge.

## Résumé

L'objectif de cette contribution est de définir le concept de culturème du point de vue traductologique. En tant que porteurs d'identité culturelle, les culturèmes font partie intégrante de chaque œuvre littéraire. Ils leur donnent couleur et ton. Depuis toujours, les cultures ont emprunté des éléments venant d'autres cultures. La traduction est un des moyens par lesquels les culturèmes passent d'une culture à l'autre. Chaque œuvre littéraire exprime de nombreuses spécificités socio-culturelles qui doivent être prises en compte lors du processus de traduction. La question qui se pose pour le traducteur est de savoir si le culturème en question va être adapté à la langue cible ou maintenu dans sa forme originale. Ces deux approches, ciblisme et sourcisme, peuvent être justifiées toutes les deux. Des procédés traductologiques aident les traducteurs à prendre des décisions pertinentes au cas par cas. Dans cette contribution nous analyserons les culturèmes figurant dans un roman, abondant en culturèmes, d'Assia Djébar intitulé *La Femme sans Sépulture*, dont une partie a été traduite dans le cadre d'un mémoire de master. Ainsi, en nous appuyant sur des exemples concrets, nous montrerons comment chaque culturème a été traité en traduction et justifierons nos choix. La traduction ethnocentrique, qui ne tient guère compte de culturèmes, et s'avère de plus en plus courante dans la sphère traductologique est aussi analysée.

**MOTS CLÉS :** culturème, traduction, approche ciblisme, approche sourcisme, Assia Djébar

### Summary

The aim of this contribution is to define the concept of the cultureme from a translation point of view. Culturemes, as bearers of cultural identity, are an integral part of every literary work. They provide them with colour and tone. Cultures have always borrowed elements from one another. Translation is one of the means by which culturemes are transferred from one culture to another. Each literary work expresses numerous socio-cultural specificities which must be taken into account during the translation process. The question that arises for the translator is whether the cultureme in question will be adapted to the target language or maintained in its original form. Both of these approaches, target and source language/culture, can be justified. Translation methods assist translators in making relevant decisions on a case-by-case basis. In this contribution we will analyse the culturemes appearing in Assia Djébar's novel, rich in culturemes, *La Femme sans Sépulture*, part of which was translated as part of a master's thesis. Thus, based on concrete examples, we will demonstrate how each cultureme was treated in translation and justify our choices. Ethnocentric translation, which pays little regard to culturemes, and is increasingly common in the translation field, is also analysed.

**KEYWORDS:** cultureme, translation, target language/culture approach, source language/culture approach, Assia Djébar

Slavica PANTIĆ-LEW

chercheuse indépendante (France)

*communication*

## **Analyse comparative des traductions en anglais et en serbe de deux romans d'Annie Ernaux : *La Honte et L'Occupation***

### **1. Introduction**

#### **1.1. Rencontre avec l'œuvre d'Annie Ernaux**

Dans le cadre de mon mémoire de traduction en deuxième année de Master, j'ai traduit en langue serbe deux courts romans d'Annie Ernaux : *La Honte* et *L'Occupation*. Pour enrichir mon mémoire et apporter un nouvel angle à mon propos, j'ai effectué une analyse comparative entre ma version et les deux traductions en langue anglaise.

Ma rencontre avec la lauréate du prix Nobel 2022 s'est faite en 2021, presque par hasard. Elle s'inscrit dans ma quête d'auteurs traitant de la condition féminine, susceptibles de faire l'objet de mes traductions. Même si les œuvres principales d'Annie Ernaux avaient déjà été traduites en BCMS, au fur et à mesure que je parcourais ses livres, demeurait en moi le souhait d'apporter ma pierre à l'édifice, et de permettre au lectorat BCMS-ophone, serbe en l'occurrence, de découvrir d'autres textes de la même auteure. Car j'ai été à la fois intriguée et séduite par cette écrivaine qui n'a pas peur des mots, par son sens du détail et l'audace avec laquelle elle s'attache à observer et analyser les gestes, comportements et pensées les plus intimes. Elle nous fait entrer dans l'univers très intime de ses protagonistes, dans un récit parfois intimidant de détails et de vérité. À travers ses expériences, elle nous amène vers nos propres souvenirs et nos émotions les plus cachées, voire les plus refoulées.

À force de puiser dans la riche et immense œuvre d'Annie Ernaux, j'ai très vite

compris que ses textes ont une portée qui dépasse largement la seule thématique de la place de la femme dans la société. En effet, ses livres sont également marqués par un fort engagement social. D'ailleurs, dans son discours à l'Académie suédoise, la femme de lettres indique avoir placé dès 1974 son œuvre littéraire, pour l'essentiel autobiographique et entretenant des liens étroits avec la sociologie, dans une aire aussi sociale que féministe, constatant que son but affiché de « venger sa race et venger son sexe ne feraient qu'un dorénavant ». Elle a fait de l'expression « venger ma race » une espèce de fil rouge qui traverse l'ensemble de ses romans. C'est justement pour représenter ces deux leitmotivs, qui traversent l'intégralité de son œuvre que mon choix s'est porté sur *La Honte* et *L'Occupation*.

Annie Ernaux évoque un style minimaliste dépouillé en apparence de toute passion et de romanesque, et revendique une écriture neutre, plate, sans jugement et sans filtre, que Roland Barthes définit comme « écriture blanche » dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), qualification qu'elle réfute d'ailleurs. Notons au passage que les livres d'Annie Ernaux font couler beaucoup d'encre et qu'ils suscitent un intérêt très vif, tant de ses détracteurs que de ceux qui admirent son écriture et s'en inspirent.

## **1.2. *La Honte* et *L'Occupation***

Dans *La Honte*, l'écrivaine revient sur les mécanismes de la honte sociale, sentiment né chez elle un jour de juin 1952, après que « mon père a voulu tuer ma mère un dimanche de juin, au début de l'après-midi », la phrase qui ouvre ce roman autobiographique. Bon nombre de pages sont consacrées à l'exposition des coutumes locales et des croyances religieuses de son enfance, vécue dans la ville d'Yvetot en Normandie, avec un accent mis sur les effets de la pauvreté et la vie de sa famille dans le monde ouvrier et paysan normand d'après-guerre. On y trouve tout un florilège de mœurs et d'expressions locales. Le contexte historique y est tout aussi important, car il s'agit de la Normandie après la Seconde Guerre, un immense chantier dont la reconstruction a duré plus longtemps que dans le reste de la France, étant donné l'ampleur des destructions. Se représenter et comprendre cette toile de fond a été nécessaire pour la traduction de *La Honte*. Dans ma version serbe, je l'ai intitulé *Sramota*, un équivalent possible du mot français. *La Honte* a été traduit en anglais par l'Écossaise Tanya Leslie en 1998 et publié en 1999 sous le titre *Shame*.

Elle est la première à avoir traduit Annie Ernaux en anglais. Entre 1991 et 2001, elle a traduit six de ses livres et s'était, au fil des ans, liée d'amitié avec la femme de lettres française. Tanya Leslie vivait à Paris, où elle est décédée en 2016 à l'âge de 59 ans.

Dans *L'Occupation*, en revanche, le sujet est tout autre. Annie Ernaux parle de la jalousie vécue comme une obsession, comme une tragédie personnelle. Elle nous livre dans ce bref récit la version intime de la jalousie qui frappe violemment la narratrice au moment même où elle croyait s'être libérée de l'amour et comptait pouvoir savourer enfin sa liberté. Elle met en œuvre tout un plan pour connaître le nom de sa rivale. Ce texte, modèle de concision et de sensibilité, exprime une vérité qui ne serait pas uniquement personnelle, mais plus généralement humaine. *L'Occupation* parle également de la manière dont il est possible d'appivoiser puis d'exorciser les affres de la jalousie à travers l'écriture. Car l'héroïne met au point tout un stratagème pour tuer l'Autre par le mot. L'écriture devient non seulement un exercice intellectuel, mais aussi une thérapie absolument nécessaire.

*L'Occupation* a été traduit en anglais par Anna Moschovakis, auteure, poétesse et traductrice gréco-américaine qui vit dans l'État de New York aux États-Unis. Elle est, entre autres, professeure agrégée adjointe à l'université *Pratt Institute*. Elle écrit pour des revues et magazines littéraires américains et a déjà traduit d'autres auteurs francophones d'horizons très différents. Anna Moschovakis a notamment traduit le roman *Frère d'âme* de David Diop sous le titre *At Night All Blood Is Black*. Cette traduction a permis à l'auteur d'être le premier Français à remporter en 2021 le prix littéraire *International Booker Prize* au Royaume-Uni. Le titre qu'elle a choisi pour le livre *L'Occupation* est *The Possession*. Pour ma part, j'ai opté pour *Opsednuta* dans la version serbe, mot à mot « obsédée ».

## 2. Défis rencontrés et stratégies mises en place pour les résoudre

Avant d'entrer dans le vif du sujet, et afin de rester dans la continuité du passage précédent, notons d'emblée quelques problématiques liées à la transposition du titre du roman *L'Occupation* tant en anglais qu'en serbe. Et pour cause : en français, ce mot recouvre un champ lexical beaucoup plus vaste, inexistant dans aucune des trois propositions de traduction. Le simple calque du mot « l'occupation », respectivement (*the*) *occupation* et *okupacija*, n'a pas été retenu car il serait, de toute manière, trop restrictif dans les deux langues d'arrivée. L'aspect central du livre, en

d'autres termes, le côté obsessionnel qui reflète l'état mental de l'héroïne tout au long du récit, a bien été mis en exergue. Mais ces solutions ne sont pas tout à fait satisfaisantes, car elles ont été proposées au détriment de la polysémie du terme français. Ont été occultés plusieurs sens, notamment « Action d'occuper (un lieu, un espace, une surface) ; résultat de cette action » ou bien « Action pour un État belligérant vainqueur d'installer une force armée, souvent une administration sur le territoire d'un État vaincu ; résultat de cette action ; temps que dure cet état de fait », ou encore « Ce à quoi quelqu'un consacre son temps, ses soins ; ce qui absorbe quelqu'un ou un de ses attributs<sup>1</sup> ».

## 2.1. Expressions idiomatiques normandes

Parmi les défis de traduction rencontrés, ceux qui m'ont le plus intéressée, intriguée, inspirée et parfois donné du fil à retordre sont liés aux expressions idiomatiques normandes. Celles-ci sont surtout présentes dans *La Honte* et sont de nos jours souvent méconnues, même du lectorat francophone en dehors de la Normandie. La question suivante s'est alors posée : devrais-je situer ma traduction dans un espace délimité par un dialecte régional en Serbie ? Il m'a semblé que le cadre historique et géographique très spécifique de la Normandie d'après-guerre n'avait pas d'équivalent sur le territoire serbe, et j'ai donc décidé de me baser sur mon bagage personnel et la langue serbe standard. Voici plusieurs exemples concrets.

L'expression qui revient à plusieurs reprises est « gagner malheur », comme dans la phrase « Tu vas me faire gagner malheur ». Annie Ernaux en donne d'ailleurs la définition, expliquant qu'« en normand gagner malheur signifie devenir fou et malheureux pour toujours à la suite d'un effroi ». En serbe, il existe une expression correspondante, *navući nesreću*, qui m'est apparue comme une évidence, mot à mot « attirer le malheur sur soi ». En anglais, la traductrice a choisi d'utiliser *to breathe disaster on somebody*, littéralement « souffler le malheur sur quelqu'un ». D'après mes recherches, cette expression n'est pas usitée des anglophones mais semble naturelle et facilement compréhensible. Il semblerait que la traductrice l'ait créée elle-même pour rester la plus fidèle possible au texte original.

Ensuite, « la vie te dressera » est une autre expression propre à la petite ville

<sup>1</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/occupation>.

normande d'Yvetot. Le sens premier des composants ne correspond pas au sens figuré que le locuteur a voulu transmettre, à cause du verbe « dresser ». En serbe, elle devient *naučice tebe život pameti*, expression idiomatique utilisée au quotidien qui rétrotraduite donne « la vie t'apprendra à être sage/raisonnable ». En anglais elle a été rendue par *life will sort you out all right*, littéralement « la vie te réglera comme il faut ». Ici, autant en anglais qu'en serbe, les unités de sens présentes dans le texte de départ n'ont pas toutes été préservées, le but principal étant avant tout de véhiculer le message.

Puis il y a l'expression suivante : « mon cor me fait mal, il va pleuvoir ». Dans beaucoup de cultures, y compris les cultures française, anglophone et serbe, ce sont les articulations douloureuses qui prédisent la pluie. En Serbie, en particulier parmi les plus anciens, c'est le bas du dos douloureux qui est souvent annonciateur de mauvais temps. J'ai donc opté pour *žiga me u krstima, 'oće kiša*, qui, rétrotraduit, donne « j'ai des douleurs aiguës dans le bas du dos, il va pleuvoir ». Dans la version anglaise on retrouve la traduction littérale *my corn is hurting, it's going to rain*, malgré le fait que, selon toute vraisemblance, le cor qui fait mal n'est pas connu pour prédire aucune sorte de précipitation en anglais. La traductrice l'a sans doute fait en toute connaissance de cause pour rester justement au plus près du texte français et montrer, d'une part, la différence qui existe entre les deux cultures, et d'autre part, les spécificités liées à la langue régionale normande.

## 2.2. Erreurs de français voulues par l'auteure

Afin de nous donner une image claire et précise du niveau d'éducation des gens qui l'entourent (hormis ses maîtresses au pensionnat et les élèves plus âgées qu'elle), dans *La Honte*, Annie Ernaux cite des exemples pour illustrer le mauvais français parlé dans son entourage. Cet exercice de transposition de fautes de grammaire et de syntaxe s'est avéré particulièrement intéressant. En voici deux exemples : « En '52 j'écris en bon français, mais je dis sans doute d'où *que tu reviens*, au lieu de d'où *que tu reviennes* ». Le mode subjunctif n'existant pas en serbe, j'ai résolu le problème en jouant sur les aspects perfectif et imperfectif des verbes. À la place du verbe imperfectif *vračati se* j'ai employé son pair perfectif *vratiti se*, puis j'ai légèrement changé le sens pour obtenir l'effet souhaité, à savoir un syntagme grammaticalement incorrect dont le sens reste tout à fait compréhensible *odakle*

*se vratiš*. En revanche, si le mode subjonctif existe en anglais, il est plus simple et beaucoup moins usité qu'en français, et ne se prête sans doute pas aisément à l'illustration de l'erreur commise dans le texte original. Pour obtenir le résultat escompté, Tanya Leslie a décidé de changer de catégorie grammaticale en employant le mot *what* en guise d'objet direct dans une *phrase that*, une *that clause*. Elle a donc choisi *all what I know* au lieu du grammaticalement correct *all that I know*.

Puis, il y a cette phrase « Mon père dit souvent *j'avions* et *j'étions* ». Il s'agit de fautes de conjugaison, car la terminaison ne correspond pas à la personne en question. Ce type d'erreurs n'est pas courant en serbe. Des fautes de conjugaison sont commises surtout à la troisième personne du pluriel au présent, pour une certaine catégorie de verbes (les verbes se terminant par *-ći*, sauf *ići*) : *vući, seći, teći, peći*, etc, lorsque la lettre *k* est remplacée par la lettre *ć*. Dans les écoles serbes, ces erreurs sont d'ailleurs souvent citées en exemple en cours de grammaire, et mon idée de solutions proposées en est la conséquence directe. En l'occurrence cela donne *oni vuću* et *oni seću*, deux conjugaisons qui sonnent aussi fausses que maladroitement. En anglais, la traductrice est restée dans la même catégorie grammaticale et a utilisé *ain't* : *ain't seen him* et *ain't heard him*. Cette forme remplace les contractions négatives des verbes *to be* et *to have* en particulier, et est associée à un niveau d'éducation limité et à l'anglais non standard même si elle est très présente à l'oral.

### 2.3. Titres (presse, radio, cinéma...)

La question que l'on doit se poser quand on traduit un texte est, entre autres : comment appréhender les titres de films, d'émissions de radio, les noms de journaux, de chansons ? Qu'il s'agisse de traduire un titre ou de l'explicitement, avant toute prise de position il faut essayer de trouver les réponses aux questions suivantes : qui est le lectorat, à qui s'adresse notre texte dans la langue d'arrivée ? Comment juger les connaissances, la culture générale de ce public pour ne pas sous-estimer ou surestimer ses capacités de compréhension ? Cette traduction, présente-t-elle un intérêt pour celui qui la lit, ou bien pouvons-nous nous en passer car elle ne lui apporte rien ? Conserve-t-on au maximum les particularités du texte original en évitant les équivalences culturelles ? Mon approche est celle d'un traducteur qui cherche un juste milieu : ne pas déstabiliser ses lecteurs et en même temps veiller à leur apporter suffisamment d'informations pour les faire voyager dans le monde et

la culture où l'original a été écrit.

Pour ce qui est des noms de journaux et de magazines, je les ai divisés en deux catégories. La première catégorie regroupe la presse nationale connue à l'échelle mondiale. Il s'agit plus précisément des quotidiens *Le Monde*, *France-Soir* ou encore des hebdomadaires satiriques *Le Canard enchaîné* et *Charlie Hebdo*. Là, la question ne s'est même pas posée, je les ai laissés en version originale. En revanche, en serbe, il faut retranscrire phonétiquement les noms étrangers, ce que j'ai fait dans ma version (*Le Mond*, *Frans-Soar*, *Le Kanar Anšene*, *Šarli Ebd*). En ce qui concerne la presse régionale normande des années '50, méconnue des lecteurs hors de France, voire hors de Normandie, il m'a semblé utile pour le lecteur de les traduire, tandis que Tanya Leslie a fait le choix de les laisser en français dans son texte anglais. Par exemple : « Le petit écho de la mode » devient *Mali modni noviteti*, qui rétrotraduit donne « Petites nouveautés mode » ; « Les veillées des chaumières » – *Narodna posela*, littéralement « Veillées populaires » ; ou bien « Les âmes vaillantes » – *Nepokolebljivi dub*, mot à mot « L'esprit inébranlable ».

S'y ajoutent les émissions de radio, les films, les chansons. Les émissions de radio, notamment, occupaient une place très importante dans la vie des Normands issus de milieux modestes après la Seconde Guerre mondiale. Je fais le choix de les traduire, en les transposant en langue serbe, tandis que la traductrice britannique garde les noms originaux en français, à l'exception d'une seule émission de radio, *Le tribunal*, qu'elle traduit par *Courtroom*. Dans ma version j'utilise le substantif verbal *Natpevavanje* pour *Le Crochet radiophonique*, afin d'illustrer le concept de « Qui chante le mieux » ; ou bien *Sve ili ništa*, mot à mot « Tout ou rien », pour traduire l'émission de radio *Quitte ou double*.

Il est vrai qu'en gardant la version originale, on reste au plus près de l'authenticité culturelle du pays et de la langue source, et c'est bien évidemment un argument de poids. Pour ma part, j'ai estimé que traduire certains titres et noms apportaient des informations complémentaires sur les personnages, leurs traits de caractère, leurs centres d'intérêt, leurs préoccupations et la façon dont ils vivent et appréhendent le monde qui les entoure. J'ai essayé, dans la mesure du possible, de rester au plus près du titre original, tout en évitant les calques, qui, de toute manière, ne sonneraient pas naturel ici en serbe. J'ai donc opté pour des concepts qui décrivent la même réalité et restent familiers au lectorat visé. Aussi, lorsque j'avais recours aux explications dans le corps du texte, j'ai fait attention à ne pas casser le rythme du texte, sa dynamique et sa fluidité.

## 2.4. Références franco-françaises

Pour ce qui est des noms communs et adjectifs franco-français, en voici quelques-uns, assez illustratifs de la problématique de transposition dans d'autres langues :

*Minitel* – Il s'agit d'un petit terminal de consultation de banques de données conçu et développé en France, en service de 1980 à 2012. C'est le prédécesseur d'Internet tel qu'on le connaît aujourd'hui, non utilisé et méconnu en dehors de la France. J'ai gardé en serbe le nom français en l'accompagnant d'une note de bas de page, tandis que la traductrice britannique n'a pas trouvé nécessaire d'apporter des explications quant au sens de ce terme.

*Micheline* – Ce mot peut vouloir dire plusieurs choses : c'est un prénom féminin, mais aussi un gentilé pour désigner les habitantes de la petite commune française de Michery dans le département de l'Yonne. En l'occurrence, dans *La Honte*, il s'agit d'un nom commun, plus précisément d'une « voiture automotrice circulant sur rails, montée sur pneumatiques et utilisée par les sociétés de chemin de fer pour le transport des voyageurs <sup>2</sup> », mise au point par la société Michelin. La traductrice britannique l'explique brièvement dans le corps du texte, en écrivant *small local train*. Faute d'équivalent, j'ai, en ce qui me concerne, tenté une traduction, ou plutôt une adaptation en langue serbe en utilisant le mot *šinobus*. La seule différence réside dans le fait que « le petit train » auquel je fais référence ne roule pas sur des pneumatiques, mais sur des roues métalliques. Même si ce détail n'entrave en rien la bonne compréhension du texte, il y a tout de même une déperdition entre la langue source et les deux langues cibles.

*Maraboutée* – Ce terme mérite à mon sens que l'on s'y attarde un peu. Il n'y avait aucune ambiguïté quant au sens de l'adjectif « marabouté,e » dans le texte original, même si cet adjectif, tout comme le verbe « marabouter », ne figure pas dans tous les dictionnaires de la langue française. Si ce verbe et son participe passé n'existent ni en anglais ni en serbe, le substantif « marabout » quant à lui, existe dans les deux langues et ceci avec deux graphies différentes : *marabout* / *marabou* en anglais, et *marabu* / *marabut* en serbe. Cet état de fait aurait a priori pu être un bon point de départ pour arriver à une traduction satisfaisante. Or, ces termes ne recouvrent pas le même champ lexical qu'en français. Si certains dictionnaires de langue anglaise donnent *type of African witch doctor* pour la graphie « marabout », les dictionnaires

<sup>2</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/micheline>.

serbes, eux, tout comme les autres dictionnaires BCMS, ne proposent pas cette définition. Dans la version anglaise, la traductrice décide tout de même de garder l'adjectif français au féminin tel quel, en le mettant entre guillemets. Quant à la traduction serbe, c'est une explication, en l'occurrence *začarao me neki afrički vrač*, soit, mot à mot, « envoûtée par un sorcier africain », qui est proposée dans le corps du texte.

*Lourdes* – Il s'agit d'une autre référence franco-française, une petite commune des Hautes-Pyrénées, et surtout lieu de pèlerinage catholique largement connu en dehors des frontières françaises. À la différence de la traductrice britannique, qui reprend ce toponyme tel quel, je fournis une explication en note de bas de page, car ma version s'adresse principalement au lectorat serbe, susceptible d'être moins familier des sanctuaires catholiques en France.

*Les filles de la Rochelle* – Nous trouvons cette référence dans la phrase « À la fête de Noël 51, je suis une *fille de La Rochelle* ». Là, Tanya Leslie et moi sommes sur la même longueur d'ondes, car nous faisons toutes les deux le choix d'explicitier dans le corps du texte cette référence, en anglais « ... “La Rochelle girls” named after a traditional French song », ou en serbe « ... “Devojke iz La Rošela”, iz istoimene tradicionalne francuske pesme », littéralement « Filles de la Rochelle, tiré de la chanson traditionnelle française éponyme ».

## 2.5. Transpositions culturelles

Dans le roman *La Honte* il était nécessaire de faire un certain nombre de transpositions culturelles. La plus marquante était celle liée au lexique relatif à la religion catholique et au catéchisme. Le roman regorge de termes très spécifiques désignant des prières, des rites, des fêtes, des usages, des traditions, mais aussi des objets de culte et des hommes et des femmes d'Église. La religion chrétienne orthodoxe étant très majoritaire en Serbie, le vocabulaire a dû être adapté en conséquence. Pour la plupart des concepts, dans les religions catholique et orthodoxe il existe des équivalences claires et précises. Mais pas pour tous les termes, car certains d'entre eux semblent ne pas être usités dans la religion orthodoxe, et ne seraient propres qu'au catholicisme. En voici deux exemples :

*Actes d'espérance* – rendu en serbe par *ufanje* en l'explicitant dans une note de bas de page. Car même s'il existe, ce terme n'est pas cité dans tous les dictionnaires de la langue serbe, et n'est pas connu de la plupart des lecteurs visés, alors qu'il

est beaucoup plus courant dans d'autres langues BCMS, notamment des pays/régions dont la population est majoritairement catholique, comme en Croatie. La transposition en anglais, *Acts of Faith*, a sans doute été plus aisée étant donné l'importance et la longue histoire de la religion catholique dans les pays anglophones.

Il en va de même pour *prie-dieu* : ces chaises basses très caractéristiques des églises catholiques n'existent pas dans les églises orthodoxes. En serbe j'ai écrit *molitvena stolica*, littéralement « chaise de prière ». Ce concept n'existe pas, mais il est très explicite et compréhensible par tout le monde. Tanya Leslie a repris *prie-dieu* qui est aussi un mot anglais, même si en anglais on retrouve également *prayer chair*.

Ensuite, il y a le mot *cidre*, terme a priori tout à fait banal dans la question « Ça te fait mal quand tu bois du cidre ? », posée à la jeune protagoniste de *La Honte* par son dentiste. Si en anglais c'est tout naturellement le mot *cider* qui a été choisi, en serbe la tâche s'est avérée plus ardue. Car le cidre était sinon complètement inconnu, du moins très peu connu en Serbie dans les années 1950, notamment dans les milieux modestes. Aujourd'hui, il existe trois traductions possibles : *vino od jabuke*, mot à mot « vin de pomme », *sajder* et *cider*. La boisson reste tout de même marginale et est consommée de nos jours dans des bars et restaurants branchés en milieu urbain. Une traduction littérale aurait donc été possible, accompagnée d'une note de bas de page expliquant l'importance de cette boisson, bien ancrée dans l'histoire et la tradition normandes. Une autre approche consistait à trouver une équivalence serbe qui véhicule les mêmes connotations et qui parle à tout le monde. Ceci m'avait semblé plus pertinent. Là aussi il existait plusieurs solutions en fonction de la région. J'ai opté pour *boza*. Il s'agit d'une boisson fermentée à base de céréales (millet, blé, maïs...), très prisée à l'époque de l'Empire ottoman et populaire encore aujourd'hui non seulement en Turquie mais aussi en Bulgarie, en Albanie, ou encore en Roumanie. Si, en Serbie, elle perd quelque peu de sa popularité, elle y fut incontournable pendant très longtemps, y compris après la Seconde Guerre mondiale. Très appréciée par les jeunes et les moins jeunes, elle était souvent consommée dans les pâtisseries locales, accompagnée d'un gâteau.

## 2.6. Retraduire une traduction ?

Voici deux exemples avec deux noms de sites touristiques emblématiques de Venise que l'on retrouve dans leur version française dans *L'Occupation*. Il s'agit de « la Douane de Mer » et des « Magasins du Sel », (en italien *Dogana di Mare* et

*Magazzini del Sale*). Je les ai traduits en serbe et ai obtenu *Morska carinarnica* et *Skladišta soli*. En anglais la traductrice a gardé la version française ce qui en anglais donne *the Douane de Mer* et *the Magasins du Sel*. « Douane de Mer » et « Magasins du Sel » étant déjà des traductions, je trouvais pertinent soit de les traduire dans la langue cible, soit de les laisser en italien.

D'autre part, dans *La Honte* l'écrivaine fait mention de la chanson *Voyage à Cuba* et nous donne à lire sa première strophe, un quatrain en octosyllabes : *Nous étions deux garçons deux filles / Sur un petit youyou de bois / Il s'appelait Nina-Gentille / Et nous allions à Cuba*. La chanson est une adaptation de la version originale intitulée *Miami Beach Rhumba*, sortie aux États-Unis en 1946. La jeune Annie Ernaux rêve de voyages et d'amour, et les paroles françaises, qui d'ailleurs ne sont pas une traduction du texte anglais, lui permettent en effet de s'évader ; de partir à Cuba sur une barque avec des amis et de s'aventurer dans un véritable périple maritime truffé d'événements imprévus. Les paroles de la chanson originale sont moins illustratives des escapades dont rêve la jeune Annie Ernaux, car elles se résument à une rumba dansée sur la plage avec un gentleman cubain. De plus, dans la version américaine le voyage à Cuba s'arrête à Miami, et c'est là que l'héroïne retrouve le charme de La Havane. En voici la première strophe : *I started out to go to Cuba / Soon I was at Miami Beach / There, not so very far from Cuba / Oh what a rhumba they teach*. La traductrice britannique ne traduit pas la version française ; elle ne reprend pas non plus les paroles de la version originale mais s'en inspire en proposant sa propre version qui n'est pas un quatrain, mais un huitain : *Ai, ai ai ay / It will thrill me / When I take a flight through the sky / To Miami by the sea / Ai ai ai ay / It will thrill me / To fly to the place / Where my love waits for me*. J'ai, pour ma part, transposé en serbe le quatrain français en respectant les rimes et en restant au plus près du texte : *Dve devojke i momka dva / Na čamčiču bili smo mi / Nina-fina zvali smo ga / I na Kubu išli smo svi*.

### 3. Omissions et « surtraductions » dans les textes anglais

Dans cette partie, je me suis permis de me pencher sur des solutions de traduction qui me semblaient être des omissions et des « surtraductions ». Bien entendu, mes observations n'ont pas la prétention d'être une critique, elles ne font que refléter ma propre compréhension du texte français et mes réflexions sur un certain nombre de problématiques de traduction.

### 3.1. Faux-sens ?

Dans *L'Occupation*, il existe, à plusieurs endroits, des traductions qui mériteraient que l'on s'y penche. Dans la phrase suivante par exemple : « Dans le métro, n'importe quelle femme dans la quarantaine portant un sac de cours était "elle", ... ». En anglais cela donne : *In the Métro, any woman in her forties carrying a shopping bag was her, ...* C'est la traduction du groupe nominal « sac de cours », rendu par *shopping bag* qui, à mon sens, pose problème. La traductrice aurait-elle pris le mot « cours » pour « courses », auquel cas « sac de courses » aurait en effet correspondu à *shopping bag* ? Le groupe nominal « sac de cours » est ici d'autant plus important que l'un des signes distinctifs qui aurait permis à la narratrice de retrouver l'Autre, sa rivale, est justement un « sac de cours » car cette dernière est professeure d'université tout comme l'héroïne principale et le personnage masculin du triangle amoureux. Dans ma traduction, j'ai proposé *torba sa predavanjima*, mot à mot « sac avec/contenant des cours ».

Voici un autre exemple, toujours dans *L'Occupation* « ..., j'ai remarqué dans le public, au second rang, une femme aux cheveux bruns et courts, plutôt petite semblait-il, la quarantaine élégante et stricte, en tailleur sombre, ... ». En voici la traduction en anglais : *..., I noticed a woman in the second row of the audience – short brown hair, seemingly petite, a severe and elegant size 40, wearing a dark suit, ...* Le mot « la quarantaine » a été traduit par *size 40*, en français « taille 40 ». Or il s'agit ici d'une personne de quarante ans environ, d'une « quadragénaire ».

Ensuite, il y a cet exemple « Ce n'étaient pas les gestes érotiques qui allaient le souder le plus à elle (cela se pratique continuellement et sans suite sur la plage, un coin de bureau, dans les chambres louées à l'heure), mais, ... ». En anglais la phrase devient : *It was not the erotic gestures that would bind him most to her (these happened all the time and without consequence on the beach, in the corner of an office, in rooms rented by the hour), but, ...* Le groupe nominal « un coin de bureau » a été traduit par *in the corner of an office*. *Office* veut, entre autres, dire « bureau » dans le sens de « pièce dans laquelle on travaille », mais en aucun cas « bureau » dans le sens de « meuble sur lequel on travaille ». Ici, « un coin de bureau » dépend de la préposition « sur » utilisée devant le mot « plage ». Il s'agit donc d'activités qui se pratiquent « sur un coin de bureau » et non « dans un coin de bureau ». C'est ainsi que je l'ai compris et traduit en

serbe. Dans ma version j'ai donc proposé : *Nije njihovo telesno opštenje pretilo da ga najviše veže za nju (to je nešto što se redovno radi i istog trenutka okonča, na plaži, na ivici kancelarijskog stola, u sobama iznajmljenim na sat), nego, ...*

### 3.2. « Surtraductions » par ajouts d'unités de sens

À la lecture de la version anglaise *Shame*, la traduction m'a tout de suite paru convaincante ; le milieu pauvre et rural de la petite ville d'Yvetot qui entourait la jeune Annie Ernaux, avec toutes ses mœurs et mentalités, a été transposé de manière cohérente et naturelle. L'autre sentiment que j'ai eu, c'est celui que j'ai nommé « le style libre » avec de fréquents éloignements du texte source, des « surtraductions », des interprétations par ajouts d'unités de sens. En voici deux exemples.

Tout d'abord, la phrase « ..., et me fait miroiter le plaisir d'une procession ou d'une visite à Notre-Dame-de-Bon-secours comme celui d'une promenade en forêt » a été traduite par : *... and would promise to treat me to a procession or a visit to Notre-Dame-de-Bonsecours Cathedral as though it were a Sunday picnic in the forest*. Deux mots interpellent dans cette phrase : *Sunday* (« dimanche ») et *picnic* (« pique-nique »). On peut se demander pourquoi la traductrice a décidé de remplacer « une promenade en forêt » par « un pique-nique dominical » et s'il s'agit d'une différence culturelle qui nous échappe. Il semblerait tout de même que dans les pays anglophones, tout comme en France, « une promenade en forêt » évoque en effet des moments plaisants et agréables. La question ne s'est pas posée pour la traduction en serbe : *..., kroz pokušaje da me namami na procesiju ili u posetu Bogorodičnoj crkvi Bonsekur predstavljajući ih ravnim zadovoljstvu u šetnji šumom*. La phrase a été traduite de façon quasi littérale, sans aucune adaptation particulière.

Ensuite, dans cette phrase « Car ces lois étaient invisibles dans l'odeur douce de nourriture et de cire flottant dans les escaliers, dans la rumeur des récréations, le silence traversé par les gammes d'une leçon particulière de piano », traduite par : *For its laws were lost in the sweet, pervasive smells of food and wax polish floating upstairs, the distant shouts coming from the playground and the morning silence shattered by the tinkling of a piano – a girl practicing scales with her music teacher*. D'une part, dans la phrase anglaise la traductrice parle de *morning silence*, alors que le mot

« matin » ou l'adjectif « *matinale* » n'apparaissent pas dans le texte original. D'autre part, « les gammes d'une leçon de piano » deviennent en anglais « une fille travaillant les gammes avec sa professeure de musique ». Il s'agit d'une école de filles, certes, et c'est probablement une fille qui joue ses gammes, mais l'auteure ne l'exprime pas de manière explicite. On peut se demander si cette formulation était intraduisible en langue anglaise ou bien si la traductrice a fait ses choix pour des raisons qui lui sont propres. En serbe, je n'ai pas senti le besoin de reformuler la phrase française. En voici une traduction possible : *Jer ti zakoni su bili nevidljivi u priyatnom mirisu hrane i voska koji je lebdeo na stepeništu, u graji za vreme odmora, u tišini prožetoj tonovima lestvica sa privatnog časa klavira.*

#### 4. En guise de conclusion

Tout au long de ma traduction, je me suis efforcée de ne pas trahir le texte de départ et de respecter la syntaxe et le style d'Annie Ernaux. J'ai essayé de respecter le rythme et la tonalité de ses textes, sans déstabiliser le lecteur tout en jaugeant en permanence les connaissances de celui-ci afin de ne pas me perdre dans des explications et notes de bas de page inutiles. J'ai vécu cette expérience comme un exercice dans lequel il fallait avancer en permanence sur une ligne de crête pour rester fidèle à l'original tout en le transposant dans un récit compréhensible, fluide et agréable à lire en langue serbe.

Il va sans dire que certains choix de traduction inattendus en anglais m'ont parfois brouillé l'esprit, m'éloignant du texte français. Mais il est tout aussi évident que grâce à ces deux versions anglaises, dont chaque mot a pratiquement été examiné à la loupe, j'ai appris de nouveaux mots, des tournures et des expressions en langue anglaise qui m'étaient inconnus.

De plus, à plusieurs reprises, j'ai pu m'inspirer d'un certain nombre de solutions apportées par les deux traductrices pour rendre mes phrases d'arrivée naturelles. Notamment pour traduire certaines phrases longues dont la syntaxe, qui ne pouvait être transposée en langue serbe, m'obligeait à une déverbalisation suivie d'une reformulation. Enfin, certains écarts du texte de départ, en particulier dans la traduction de Tanya Leslie, m'ont facilité le passage du mode « mot à mot » au « monde à monde », me dirigeant vers une meilleure adaptation à la culture de la langue cible.

### Résumé

La présente communication propose une analyse comparative entre ma traduction en serbe des romans *L'Occupation* et *La Honte* d'Annie Enraux et leurs versions en langue anglaise. Dans un premier temps, je donne mon avis sur le travail de traduction effectué, en me basant sur mon bagage de connaissances personnel et des critères tels que la fluidité du texte d'arrivée, le respect du rythme et de la dynamique du texte source, les transpositions culturelles, les émotions et la sensibilité du texte original retrouvées ou pas dans la langue cible. L'analyse se poursuit avec des commentaires sur des omissions syntaxiques, « surtraductions », erreurs de sens et autres où, à mon sens, la traduction n'a pas été rendue de manière satisfaisante. J'essaie ensuite de placer les deux traductrices dans un cadre purement théorique. D'autre part, j'explique comment ces dernières s'y sont prises pour faire face à certaines contraintes ou pour contourner certaines difficultés, et comment ceci a été instructif et stimulant. Notamment en me permettant d'apporter un regard différent sur le texte français et de me diriger vers une meilleure adaptation dans la culture de la langue cible, tout en gardant à l'esprit la transposition de l'univers d'Annie Enraux.

**MOTS CLÉS :** Enraux, traduction, anglais, serbe, comparaison

### Summary

The paper presents a comparative analysis of my Serbian translations of the novels *L'Occupation* and *La Honte* by Annie Enraux and their English language versions. First, I offer my evaluation of the translation work, based on my personal knowledge and criteria such as the fluidity of the final text, adherence to the rhythm and dynamics of the source text, cultural transpositions, and the emotional sensitivity of the original text, whether present or absent in the target language. The analysis continues with comments on syntactic omissions, "overtranslations," errors in meaning, and other instances where, in my opinion, the translation was inadequately rendered. I then attempt to position the two translators within a purely theoretical framework. Furthermore, I explain how they addressed certain constraints and overcame specific difficulties, and how this process was both instructive and stimulating. In particular, by allowing me to bring a fresh perspective on the French text and to move towards a better adaptation to the culture of the target language, while keeping in mind the transposition of Annie Enraux's universe.

**KEYWORDS:** Enraux, translation, English, Serbian, comparison

Velina MINKOFF

INALCO (France)

*Article professionnel*

## **Ce n'est plus le même livre : Auto-traduire mon roman bulgare vers l'anglais pour atteindre la France**

Maintenant que les réflexions sur la traduction se sont enfin imposées, bien que très inégalement, dans l'université, l'édition et la presse<sup>1</sup>, de nouvelles questions se posent avec insistance, notamment celle de l'auto-traduction. Elle est souvent célébrée puisque l'auteur est naturellement défini comme le mieux placé pour connaître ses propres intentions, ce qui élimine toute question. Disons qu'il dispose d'une autorité « naturelle ». Inversement, surtout si l'on se refuse à faire de l'intention un critère de valeur littéraire, on est en droit de s'interroger sur les capacités linguistiques de cet auteur. Le phénomène est pourtant conséquent et ne peut être négligé. Rainier Grutman a ainsi noté que 10 % des Prix Nobel étaient auto-traducteurs (Tagore, Brodsky, Beckett, etc.).

Je propose pour commencer d'interroger trois aspects de cette démarche.

1. S'auto-traduire, c'est tenter de prendre une place dans *La République mondiale des lettres* (pour reprendre l'expression proposée par Pascale Casanova en 1999), sinon pourquoi traduire ?<sup>2</sup> D'ailleurs, pourquoi se traduire dans une langue (ou deux ou trois), puisqu'on ne peut pas le faire dans toutes les langues ? N'est-ce pas essayer de vider la mer avec une cuiller ? Autrement dit, le choix de cette langue de traduction n'a de sens que dans un panorama mondial, pondéré par les représentations locales des langues-pays. Nous

<sup>1</sup> Voir *Shakespeare a mal aux dents, Essai sur le Traduire* de Marie Vrinat-Nikolov et Patrick Maurus (2018), pour un regard sur la façon dont ces trois champs limitent la naissance d'un champ du traduire. Mais on peut aussi considérer qu'il participe parfois à sa résistible émergence, par le biais des chercheurs (sur le traduire) qui importent leur capital symbolique de l'extérieur, de Benjamin à Meschonnic.

<sup>2</sup> Le terme anglais de *Vanity Books* nous oriente vers un autre type d'explication.

avons ici affaire aux problèmes spécifiques posés par la traduction d'une littérature *MoDiME* (*Moins Diffusée et Moins Enseignée*) : état des relations entre les deux cultures concernées, nature des deux langues et écritures, nature des champs littéraires, savoirs relatifs des lectorats, âge des textes... Accessoirement, il arrive que l'auto-traduction reste la seule solution pour être publié, soit dans cette langue choisie, soit parce qu'on n'y parvient pas dans sa propre langue première.

2. Est-ce que décider de se traduire soi-même signifie remettre en cause des traducteurs qui en seraient incapables ?<sup>3</sup> Est-il littérairement possible de comparer une traduction et une auto-traduction du même texte ? L'auteur, qui connaît certes mieux son texte que n'importe qui, peut-il s'auto-traduire sans avoir réellement réfléchi à la traduction ? Pourquoi d'ailleurs l'opinion de l'auteur devrait-elle prévaloir en ce domaine ? Or, c'est un fait : elle prévaut. Une traduction par l'auteur, surtout s'il est connu, n'est jamais une bouillie, mais toujours un phénomène littéraire. Un mauvais choix littéraire de Nabokov est toujours du Nabokov, même si aucun correcteur ne laisserait passer le même choix sous la plume d'un traducteur inconnu. Mais faut-il en conclure que l'auto-traducteur est toujours plus libre que le traducteur ? En tout état de cause, l'auto-traducteur est le seul traducteur auquel on ne demande jamais de s'effacer et d'écrire de manière fluide !<sup>4</sup> L'auto-traducteur connu est le seul traducteur qu'on exhibe. Il peut même être un argument de vente, peut-être même le meilleur.
3. Il est temps de considérer qu'il ne s'agit pas (plus) dans ce domaine d'une opposition entre traduction et auto-traduction, mais d'un rapport déplacé entre auto-traduction et réécriture. On peut appeler cela une épreuve psychosomatique, car l'aspect psychologique est ici un véritable défi, surtout si le traducteur-auteur est un traducteur littéraire en exercice, dont la profession exige qu'il traduise d'autres auteurs... Se mettre dans les chaussures

<sup>3</sup> La question est rarement évoquée, dans la mesure où les capitaux symboliques de l'auteur et des traducteurs sont incomparables. Par ailleurs, l'auteur a une sorte de « droit de propriété » sur son texte, « qu'il connaît mieux ». Il est alors difficile – impossible – d'interroger les compétences de l'auteur en matières d'analyse littéraire ou de traduction.

<sup>4</sup> Il est aussi celui qui a toujours le droit à la parole sur la question de la traduction.

de l'autre auteur en tant que traducteur est un processus naturel, se mettre dans ses propres chaussures tout en les portant déjà peut être encore plus difficile, même physiquement.

§

Un aspect souvent oublié, sauf par l'auteur lui-même, est celui de l'écart temporel entre les deux états du texte, écart dans tous les sens, le second texte étant parfois publié avant le premier.<sup>5</sup> Prenons l'exemple de l'auto-traducteur Ariel Dorfman, écrivain chilien bilingue (anglais/espagnol), qui explique que la décision d'écrire un roman est toujours difficile, mais qu'elle l'avait été plus encore lorsqu'il s'était agi de choisir la langue de son autobiographie :

Je n'ai jamais pu décider dans laquelle de mes deux langues j'allais écrire l'histoire de ma vie. [...] Chaque fois que j'écrivais quelque chose sur ma vie, dans l'une ou l'autre langue, cela sonnait tout simplement [...] *faux, falso, fraudulent, fraudulent*. (Dorfman, 2004: 206)

Ariel Dorfman a d'ailleurs commencé par l'auto-translation car sa pièce *La muerte y la doncella* n'a pas eu de succès au Chili. Il a alors décidé de traduire l'original espagnol en anglais. *Death and the Maiden* est devenu un succès mondial malgré – ou même grâce à – l'ancien rejet du public chilien :

Je l'ai immédiatement traduit en anglais, et j'ai travaillé avec lui en anglais à partir de ce moment-là. Je n'aurais probablement jamais vécu cette expérience si ce que j'avais écrit en espagnol n'avait pas été rejeté par mon propre public au Chili. (Dorfman, 2002: 56)

Il arrive fréquemment que le second texte provoque une réécriture du premier. Cela peut s'expliquer par la traduction dans l'une des plus grandes langues du monde, l'anglais. C'est le fameux problème des « trois pour cent » : Il est de notoriété publique, du moins dans le secteur de la traduction, que seuls 3 % environ de

<sup>5</sup> Le cheminement d'une publication peut être complexe, par exemple en raison des ventes de droits. Certains textes d'écrivains connus (ou de novellisations de films) attirent certains éditeurs avant même la publication locale.

tous les livres publiés aux États-Unis sont des traductions, et, qui plus est, que ces 3 % comprennent *toutes* les langues du monde. L'auto-translation est alors souvent proposée comme une version anglaise du texte afin d'échapper aux contraintes des 3 %.

Mais la réécriture peut commencer par de petits détails, comme le simple ajout d'un mot, d'un paragraphe, d'un chapitre afin d'éliminer les notes de bas de page, si impopulaires auprès du lectorat anglophone.

S'il fallait se représenter les différentes manifestations du bilinguisme en littérature (je cite Rainier Grutman), comme une série de cercles concentriques, on trouverait, sur le cercle le plus à l'extérieur, les auteurs qui mènent une vie bilingue mais une carrière unilingue, et sur le cercle le plus central, ceux qui non seulement écrivent en deux langues, mais traduisent leurs œuvres (parfois même dans les deux directions). L'auto-translation, en d'autres mots, apparaît comme la plus bilingue des multiples formes de bilinguisme d'écriture. (*L'auto-translation en trois mots*).

Il me semble que cette réflexion va dans le même sens que la question que je viens de poser, déplaçant la question entre auto-translation / réécriture.

#### §

Aller vérifier dans l'original la validité d'une traduction est intéressant linguistiquement et professionnellement, mais très rare, et sans réel intérêt littéraire, car s'il y a bien deux textes, pour le lecteur, par définition, il n'y en a qu'un, sinon il n'y aurait pas traduction ! Or, comme l'a noté Lawrence Venuti, les traducteurs essaient de plus en plus de rendre leur travail « invisible » et fournissent des traductions « lisibles ». L'effet de « transparence » ainsi produit masque toutefois l'illusion propre au texte traduit, qui semble à la limite non traduit tant il paraît « naturel ». Ce faisant, il n'est pas certain que les auto-traducteurs rendent un grand service aux autres traducteurs, martyrisés par l'obligation de naturel, c'est-à-dire d'effacement<sup>6</sup>.

Or, si je dois faire avec ma traduction ce que j'ai fait avec mon roman, comment y parvenir avec une traduction invisible ? Et comment alors comprendre avec quelle conception de la littérature le traducteur a travaillé. Quel que soit mon but

<sup>6</sup> Les auto-traducteurs ne méritent pas tout le blâme : la majeure partie des traducteurs sont les premiers à se revendiquer de ce « naturel », qui ne se demandent pas si l'auteur le revendique lui-même.

en tant qu'auteure, ce n'est certes pas d'être invisible ! Devrais-je donc chercher à imposer mon style (ma voix, nécessairement unique) comme auteure et disparaître en même temps en tant qu'auto-traductrice ?

Une telle attitude, l'effacement, tellement répandue, viole l'engagement tacite qui devrait être celui de tout traducteur : fournir un texte produisant les mêmes effets. Ils se dispensent ainsi, oubliant les leçons de Benjamin ou de Meschonnic, de faire à leur langue (littérature) ce que l'auteur a fait à la sienne.

Mon intuition est que la spécificité de l'auto-traduction ne tient pas ou ne devrait pas tenir à l'autorité supposée de l'auteur, ni même au fait qu'il recherche plus « naturellement » qu'un autre à faire dans la seconde langue ce qu'il a fait dans la première, mais au fait que l'auteur a toujours le choix entre une décision de traduction et une échappatoire d'écriture. Si le traducteur est toujours auteur et seul auteur de sa traduction comme le disent Vrinat et Maurus dans *Shakespeare a mal aux dents*, il est un auteur contraint, tandis que l'auto-traducteur, lui, a toujours le choix.

Romain Gary s'est auto-traduit dans plusieurs de ses quatre langues. Dans *La Danse de Gengis Cohn*, certains chapitres manquent, d'autres sont ajoutés, ici, il supprime le mot « rahat-loukoum » sous prétexte que les lecteurs américains ne le connaissent pas, là, il transforme « Austerlitz » en « Waterloo », ailleurs, il complète ou explique : « *Florian, j'ai très bon espoir. Je crois vraiment que cette fois...* » / *Florian, I am still hopeful. I truly believe that sooner or later they will be able to solve all my problems.* » Sur ce dernier point, les traducteurs de toutes tendances seraient d'accord : c'est une faute majeure. Or, Nancy Huston, elle-même auto-traductrice, à qui nous empruntons cette étude (revue *Translittérature*, n°58), écrit : « Gary s'est livré à une véritable réécriture du livre, visiblement en fonction du public différent auquel il s'adressait. »

À tort ou à raison, Nancy Huston semble définir la différence entre auto-traduction et réécriture par le public pour lequel on écrit. Mais n'est-ce pas déjà le cas pour toute écriture dès lors qu'on fait le choix de telle ou telle langue ? Ainsi, Samuel Beckett choisissait-il sa langue d'écriture, l'anglais ou le français, en fonction du texte qu'il projetait.

Pour ma part, en tant que traductrice-écrivaine, je suis naturellement très sensible à la notion de rythme telle qu'elle a été souvent définie par Henri Meschonnic<sup>7</sup>,

<sup>7</sup> Par exemple dans *Critique du Rythme*.

c'est-à-dire la place de l'oralité, du sujet, dans son parler ou dans son écrit. J'essaie bien évidemment, avant tout, même, de faire en sorte que ma voix soit la « même » quelle que soit la langue utilisée. Mais cela ne résout pas mon problème, dans la mesure où ma « voix » ne m'apparaît pas alors comme spécifiquement littéraire. Dans tout autre type de texte, cela reste ma voix, et il ne me semble pas que cela définisse ce qu'elle peut avoir de particulier ou d'unique, à défaut d'être intéressant. Je ne cherche pas du tout à me débarrasser de la question, mais à l'inclure dans une conception plus large. Quoi que je fasse, que je pense ou que j'écrive, je dois rendre compte du rythme, de mon rythme, et ce n'est pas parce que je suis l'auteure que ce rythme sera transposé comme par magie. Chaque langue possède ses contraintes qui me contraignent comme tout autre traducteur. Chaque culture possède ses références, ses sous-entendus, ses présupposés, ses implicites, qui me contraignent comme tout autre traducteur.

Qu'est-ce que cela signifie concrètement ? Quatre choses :

1. d'abord rendre compte, c'est-à-dire me poser en permanence au moment de traduire la question de savoir pourquoi j'ai écrit ceci ou cela, comme ceci ou comme cela. Ce n'est pas parce que je suis l'auteure qu'il m'est toujours facile de répondre à cette question ! Je tente donc d'analyser mon texte comme s'il était écrit par quelqu'un d'autre, et c'est à cette étape qu'un travail en collaboration peut se révéler très fructueux.
2. Repérer les « valeurs » du texte<sup>8</sup>. La grande difficulté ici est bien sûr l'intentionnalité, c'est-à-dire la certitude de tout auteur de croire avoir dit exactement ce qu'il voulait dire. Je croise ici quantité d'attitudes différentes, que je ne discute pas. Ma façon de faire, peut-être ma méthode, n'est pas une règle qu'il faudrait suivre.
3. Sans réduire l'écriture à un travail linguistique, il est assez facile de comprendre que si je m'efforce de conserver mon rythme dans mon auto-translation, je reste soumise à certaines contraintes de chaque langue.
4. Savoir qu'on ne passe pas d'un texte à un autre. Que se passe-t-il entre les deux textes ? Si l'on veut bien admettre qu'on ne se baigne jamais deux

<sup>8</sup> Concept central de la sociocritique : Tout événement textuel est analysable en tant que trace d'information (sur le monde), d'indice (sur des références culturelles) et de valeur, c'est-à-dire de phénomène n'apparaissant que dans ce seul texte.

fois dans le même fleuve, qu'on ne lit jamais deux fois mais une deuxième fois un même livre, qui n'est donc déjà plus le même, cela est valable évidemment aussi pour l'auteur. Ne nous dit-on pas, pour la minimiser, qu'une traduction vieillit ? Mais n'en va-t-il pas exactement de même avec l'original, avec la lecture de l'original ? Le temps a passé entre les deux textes, charriant littératures, images, textes, modes, informations, événements qui interdisent de passer de l'un à l'autre comme dans tant d'histoires de la littérature.

C'est à ce moment, après analyse, qu'il faut choisir entre deux options : traduire, même si c'est s'auto-traduire, ou bien écrire une nouvelle version même légèrement remaniée. J'écris dans trois langues et je traduis et/ou réécris dans ces trois langues. J'ai fait l'expérience récente de travailler (écrire/traduire/publier) sur deux textes dans les deux directions.

Avec *Le grand Leader doit venir nous voir*, j'ai traduit en anglais mon roman bulgare *Rapport de l'Amibe verte sur le crayon chimique*, avec un très grand plaisir, puisque j'ai été éduquée en anglais. J'ai traduit sans notes en bas de page et sans rien qui vienne bloquer la compréhension<sup>9</sup>, soit en insérant des précisions dans le texte, soit en supprimant des traits par trop bulgares<sup>10</sup>. J'ai commencé la traduction en anglais pour candidater au concours de traduction de romans bulgares pour *Open Letter Books*, et j'ai obtenu une résidence pour achever mon travail. J'ai continué en traduction-relais pour publier en français avec l'aide du traducteur Patrick Maurus (parce qu'il est coréanologue et que mon roman se passe en RPD de Corée), mais de façon très différente. Je me suis alors rendu compte que la version anglaise était loin de mon texte bulgare, parce que le temps avait passé et aussi, surtout, parce que je ne pensais plus la traduction de la même façon. Je voulais désormais laisser à mon texte bulgare toutes ses caractéristiques – linguistiques, sociales, littéraires, politiques, culturelles. Ce qui exigeait des précisions en français. C'est à ce moment que la question de la réécriture s'est posée, car en répondant aux interrogations de Patrick Maurus, j'ai trouvé utile, nécessaire et efficace d'insérer des précisions et des anecdotes. Le changement de titre en est un exemple, le titre bulgare me semblant incompréhensible pour un public francophone d'aujourd'hui.

<sup>9</sup> À l'américaine.

<sup>10</sup> On me le demandait, mais je me l'imposais aussi.

Mais revenons un peu sur l'étape intermédiaire qui s'est imposée : auto-traduire mon roman du bulgare vers l'anglais.

Pour le cas de la Bulgarie, je me suis retrouvée dans une position intéressante. Parallèlement à mon écriture, j'ai travaillé comme traductrice littéraire dans les deux sens, B-A, A-B. Vers l'anglais, nous ne sommes pas nombreux en Bulgarie, donc, chaque année, pour la foire du livre de Francfort, l'équivalent bulgare du CNL prépare un catalogue-panorama de la littérature de l'année. On cherche des traducteurs littéraires pouvant traduire ces extraits vers l'anglais. Avec la quantité d'extraits et les délais très courts, mes collègues sont très occupés, et quand j'ai un nouveau livre à présenter dans ce catalogue, je dois le traduire moi-même. Ces traductions sont supposées servir de base à toutes les langues modimes.

Car il n'existe schématiquement qu'un/une bulgariste réputé seulement par pays, ce qui ne peut que limiter les choix et les capacités. Le recours à une langue tierce est donc souvent une facilité. L'ensemble des acteurs sur la scène littéraire bulgare aujourd'hui est confronté au fait que pour qu'une œuvre de la littérature contemporaine ait une chance d'être traduite dans d'autres langues, le meilleur moyen, et le plus sûr, est d'en avoir d'abord une version en anglais (en tant que langue dominante), donc le seul moyen de se faire une place dans la *République mondiale des Lettres*. Traduire dans une langue modime à partir de l'anglais est en train de devenir une quasi obligation non écrite. Situation qui révolte à juste titre les bulgaristes, car elle oblige à passer par une autre langue, donc par des principes de traduction divergents<sup>11</sup>. Cette situation problématique est en même temps une solution acceptée par presque tous les auteurs bulgares, même si la version anglaise n'est pas publiée (comme la version anglaise de mon roman, qui sert pour les autres versions modimes). La traduction-relais est donc la pire des méthodes, qui se dispense évidemment de répondre aux questions difficiles, à commencer par la plus importante : Que se passe-t-il quand les deux traducteurs n'obéissent pas aux mêmes règles<sup>12</sup> ?

Avec *Le grand Leader*, j'ai traduit/réécrit, tout d'abord du bulgare vers l'anglais comme traductrice littéraire en résidence dans la maison *Open Letter Books*. C'était l'auto-traduction qui les avait intéressés et ils voulaient que j'approfondisse cette

<sup>11</sup> Ou même simplement différents.

<sup>12</sup> D'ailleurs, dans l'immense majorité des cas, le premier, qui va de l'original à la langue relais, reste dans l'anonymat. Ce qui permet d'occulter le fait qu'il s'agit de plus en plus souvent d'une machine.

expérience en suivant leurs conseils. Cela a réveillé mes plus grandes peurs. La liberté de réécrire tout ce que je voulais comme si j'étais l'auteur, sans demander la permission de qui que ce soit, de faire ce que je voulais avec mon texte. C'était un vrai cauchemar de ne pas être fidèle au texte original, mais, petit à petit, j'ai compris ce que me disaient les éditeurs américains. Ils m'autorisaient à expliquer autant que nécessaire l'histoire bulgare du roman à un public américain, en ajoutant dans le texte de nouveaux détails nécessaires et en évitant surtout les notes de bas de page.

*Le Rapport de l'amibe verte sur le crayon chimique*, titré en français *Le grand Leader doit venir nous voir*, a été publié chez Actes Sud. C'était bien mon texte, accompagné de deux traductions, mais les deux nouvelles versions sont devenues en quelque sorte deux nouveaux originaux sur le même sujet. Je suis, si l'on veut, auteure du même livre sous trois formes, plutôt que d'un livre traduit deux fois. Mais c'est bien la traduction et les questions de traduction qui ont rejailli sur le texte initial et sur mon écriture. Et c'était après la énième relecture du manuscrit du roman, que j'ai commencé à me sentir plus à l'aise en français dans un contexte de traduction/écriture et de voir comment le français se rapproche plus du bulgare, linguistiquement et culturellement.

Avec *Les Shorts rouges*, j'ai traduit très exactement, parce qu'il s'agit de très courtes nouvelles, qui doivent se suffire à elles-mêmes. J'ai laissé des marques de la vie socialiste en Bulgarie, ce que j'ai pourtant développé en abondance dans *Le grand Leader doit venir nous voir*, j'ai multiplié et développé les marques comme les noms propres pour mieux situer le lecteur dans le bulle de temps des années 1980 et de l'entourer de la matérialité du socialisme. Je ne voulais pas que cela ajoute à ce texte une étiquette « enfance socialiste », mais j'ai peut-être tort et je corrigerai lors d'une révision. Car la traduction m'a fait comprendre quelque chose sur la littérature en général (traduction comprise, donc) : Les marques du texte (indices culturelles) ne sont pas suffisantes si elles ne servent qu'à dater ou situer, même si c'est déjà beaucoup. Elles doivent avant tout, et surtout, jouer un rôle spécifique dans le texte, créer de la « valeur ». Si une marque d'époque peut être interchangeée avec une autre du même temps, elle n'a pas de valeur. De cette façon, on voit bien que la traduction n'est pas la servante de l'original, comme le dit Benjamin, mais en dialogue avec lui. Toute traduction devrait permettre de mieux encore comprendre l'original.

Dans le cas de la réécriture, j'ai fait l'expérience de la déterritorialisation, dans

une des définitions de Deleuze et Guattari : Celui qui parle une langue (première) mineure et écrit dans une langue majeure. Il me semble que c'est aussi le cas de l'auto-traducteur. J'ai le sentiment que je ne me traduis pas vraiment, mais que j'écris dans une autre langue. Je parle autrement du fait que je me (re)traduis, je dis autre chose, c'est une autre moi qui parle. Mais quand cette autre est « complètement » autre, c'est-à-dire à la fois autre, inconnue et d'une culture inconnue, le traducteur est-il plus ou moins libre avec une langue modime ? Quand le traducteur s'empare du paratexte et que l'auto-traducteur introduit le paratexte dans le texte, font-ils quelque chose de vraiment différent ? Ecrire « Todor Jivkov » en bulgare et « le camarade Todor Jivkov » ou « le premier secrétaire Todor Jivkov » en français est-il si différent ?

Ce processus porte en lui des questions spécifiques. Quand je me retrouve devant le choix entre auto-traduire et/ou réécrire<sup>13</sup>, la distinction entre les deux est parfois floue, en fonction des précisions ou des réponses aux premiers lecteurs. Mais mon désir de reprendre (prolonger, améliorer) mon texte, sous ces deux formes, est toujours présent, par exemple en reprenant un jour mon livre bulgare en bulgare avec les fruits de mes auto-traductions. Ce ne sera plus le même livre, ce ne sera plus le même pays. Mais cela redeviendra mon roman.

<sup>13</sup> Dans la situation idéale où je suis maîtresse de la décision.

## RÉFÉRENCES

- BENJAMIN, W. (1971) La Tâche du Traducteur. In: W. Benjamin *Œuvres I*. Traduit par M. de Gandillac, Paris: Denoël, pp. 261-275.
- CASANOVA, P. (1999) *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1972) *L'Anti-Cédepe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Minuit.
- DORFMAN, A. (2002) Resisting Hybridity. In: D. Balderston, M. E. Schwartz, dir. *Voice-overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: SUNY Press, pp. 55-57. Disponible sur le blog d'Eva Gentes : <https://self-translation.blogspot.com/2009/06/ariel-dorfman.html>.
- DORFMAN, A. (2004) Footnotes to a double life. In: W. Lesser, dir. *The Genius of Language: Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*. New York: Pantheon, pp. 206-217. Disponible sur le blog d'Eva Gentes : <https://self-translation.blogspot.com/2009/06/ariel-dorfman.html>.
- GRUTMAN, R. (2010) Portrait sociologique de l'auto-traducteur moderne: quelques réflexions à partir du palmarès des prix Nobel. In: P. Cichon, B. Czernilofsky, M. Doppelbauer, R. Tanzmeister, dir. *Sprachen – Sprechen – Schreiben. Blicke auf Mehrsprachigkeit. Georg Kremnitz zum 65. Geburtstag*. Vienne: Praesens, pp. 209-224.
- GRUTMAN, R. (2020) L'auto-traduction en trois mots : bi-langue, bi-textuelle, griffée. *Translittérature*, 58, automne, pp. 15-20.
- MESCHONNIC H. (2009 [1982]) *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier.
- MINKOFF, V. (2015) *Доклад на зелената амеба за химическия молив [Rapport de l'amibe verte sur le crayon chimique]*. Sofia: Colibri.
- MINKOFF, V. (2018) *Le Grand Leader doit venir nous voir*. Paris: Actes Sud.
- MINKOFF, V. (2020) *Les Shorts rouges*. Paris: Hémisphères.
- POST, CH. (2011) *The three per cent Problem: Rants and responses on publishing, translation, and the future of reading*. Amazon Kindle Direct Publishing, 2011.
- ROBIN, R. (2011) *Nous autres, les Autres. Difficile pluralism*. Montréal: Boréal.
- VENUTI, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- VENUTI, L. (2011) The Poet's Version: or An Ethics of Translation. *Translation Studies*, 4, 2, pp. 230-247.
- VRINAT-NIKOLOV, M., MAURUS, P. (2018) *Shakespeare a mal aux dents*. Paris: Presses de l'INALCO.

### Résumé

Parmi les questions posées avec insistance dans le domaine de la traduction, s'impose celle de l'auto-traduction, parée de toutes les vertus. Nous voulons interroger les conditions matérielles de son exercice, en particulier pour les langues-littératures dites modimes, surtout dans des pays où le recours à une langue tierce est souvent une obligation. En fait, l'auteur peut souvent se retrouver face au choix de s'auto-traduire ou de se réécrire.

**MOTS CLÉS :** Auto-traduction, langue modime, bulgare, réécriture, l'Autre

### Summary

Among the questions most frequently raised in the field of translation is that of self-translation, often praised for its virtues. We aim to examine the material conditions surrounding its practice, particularly for so-called MoDiMEs languages and literatures (Less Widely Used and Less Taught Languages), especially in countries where the use of a third language is often compulsory. Indeed, the author often faces the choice between self-translation and rewriting.

**KEYWORDS:** self-translation, MoDiME languages, Bulgarian, rewriting, the Other

## ***Notes sur les contributeurs / Notes on Contributors***

**Carmen Andrei** est professeure des universités au Département de français, Faculté des Lettres, Université « Dunărea de Jos » de Galați, Roumanie, habilitée à diriger des recherches (les deux dernières thèses qu'elle a dirigées, en matière francophone, portent sur la littérature migrante au Québec et les voix postmodernes belges). Elle donne des cours magistraux de littérature française du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, de littératures francophones (belge, québécoise, océanienne, maghrébine) et de traduction littéraire. Elle a publié dix livres dont sept en tant qu'auteure unique et plus de cent vingt articles scientifiques dans son domaine d'intérêt. Traductrice assermentée, elle est aussi membre de l'Union des Écrivains Roumains et de l'ARTLIT (Association Roumaine des Traducteurs Littéraires). Son dernier livre est paru en 2022 : *Réflexions sur l'identité, la culture et la littérature belges* (Paris, L'Harmattan). Elle est responsable scientifique du Centre de Recherche *Théorie et pratique du discours* où elle dirige l'axe de recherche « Littératures et identités culturelles ».

**Noémie Cadeau** est diplômée d'un master de littérature comparée de l'ENS de Lyon, d'une licence de turc de l'INALCO et est agrégée de lettres modernes. Elle a enseigné à l'Université Galatasaray d'Istanbul et a effectué un séjour de recherche à l'Institut français d'études sur l'Asie centrale (IFEAC). En 2022, elle débute une thèse de littérature comparée intitulée « L'internationalisme littéraire des écrivains communistes turcs : récits de solidarités avec l'Union soviétique et les réseaux afro-asiatiques » sous la double direction d'Yves Clavaron (Université Jean Monnet) et de Timour Muhidine (INALCO). Ce sujet, à mi-chemin entre la littérature comparée et de l'histoire culturelle, retrace les circulations littéraires turques au sein de l'Internationale des lettres communistes. Elle est chargée de cours de littérature comparée de licence 1 à l'Université de Saint-Étienne, secrétaire de l'association doctorante stéphanoise alt.516 et membre de l'Atelier des doctorant-es de la Société française de littérature générale et comparée.

**Bénédicte Coste** est professeure d'études victoriennes à l'Université de Bourgogne (<https://til.u-bourgogne.fr/membres/benedicte-coste/>). Elle enseigne les études victoriennes et la traduction (dont la TAN). Sa recherche porte notamment sur les traductions parues en périodiques au 19<sup>e</sup> siècle (ENG-FRE ; FRE-ENG).

Avec Caroline Crépiat, elle a créé la *Décabase* dépouillant les traductions ENG-FRE dans 10 périodiques français entre 1885 et 1914 ([decabase.u-bourgogne.fr](http://decabase.u-bourgogne.fr)). Parmi ses publications récentes figurent : « Translating Decadence », avec Jane Desmarais. *LEA-Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 6, pp. 7-10, 2024 ; « Un poète français? Swinburne en France, Swinburne et la France ». *Studi Francesi. Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone*, 2023, 201 ((LXVII | III)), pp. 583-96 ; « La Décabase. Explorer les traductions en périodiques et dessiner des perspectives ». *Journal of Arts and Humanities*, 2023, Sodobni pogledi na literarno prevajanje, 17 (1), pp. 25-38.

**Cécile Cottenet** is a Professor of American Studies at Aix-Marseille University in France, affiliated with the Research Center on the anglophone World (LERMA UR 853). Her research areas include African American studies and print culture, with a more specific focus on the history of publishing. Her current projects adopt a transatlantic perspective on the Franco-American circulation of texts and books: she is the Principal Investigator (PI) and general coordinator of the online Dictionary of mediators of US literature in France in the 20<sup>th</sup> century, and the author of *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade: American Fiction, French Rights, and the Hoffman Agency* (New York: Routledge, 2017), which explores the role of literary agents in the post-World War II transatlantic marketplace.

**Huy-Linh Dao** est docteur en sciences du langage et actuellement enseignant-chercheur à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO). Maître de conférences en linguistique vietnamienne, il est directeur du Centre de recherches linguistiques sur l'Asie orientale (CRLAO – UMR 8563 – CNRS/EHESS/INALCO). Ses travaux de recherche, qui se situent dans le domaine de la syntaxe théorique et descriptive, et à ses interfaces avec le lexique, la morphologie, la sémantique et le discours, visent à développer une grammaire formelle du vietnamien contemporain.

**Danh-Thành Do-Hurinville** est professeur en linguistique générale et comparée à l'Université Marie et Louis Pasteur. De 2012 à 2015, il a été maître de conférences habilité en linguistique vietnamienne à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO). Membre du laboratoire *ELLIADD*,

UR 4661, et de la *Société de Linguistique de Paris*, il a été de 2018 à 2022, responsable du Pôle CLD (Contextes, Langages, Didactiques), l'une des cinq équipes qui composent ce laboratoire. Ses principales recherches s'articulent autour des trois axes suivants : (i) catégories, catégorisation, cognition ; (ii) texte, langue, traduction ; (iii) au carrefour interculturel et interdisciplinaire (lexique & genre ; brachylogie & phraséologie).

**Anna Giaufret** est professeure de langue et traduction française à l'Université de Gênes, en Italie, où elle enseigne la sociolinguistique et la traduction de différents médias (bande dessinée, sous-titrage pour le cinéma, théâtre, etc.). Ses principaux intérêts de recherche sont le français québécois, la bande dessinée, la sociolinguistique francophone, la terminologie, l'analyse du discours, les humanités numériques et les études mémorielles. Elle travaille depuis plusieurs années sur le français québécois et sur la bande dessinée montréalaise, sujets sur lesquels elle a publié plusieurs articles. Elle est notamment l'auteure de *Montréal dans les bulles : représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée* (2021, Québec, Presses de l'Université Laval). Elle collabore au corpus de BD « Ebullition », dans le cadre du Fonds de Données Linguistiques du Québec. Elle est aussi membre du bureau du CISQ (Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi) de l'Université de Bologne et présidente du CIRAm (Centro Interdipartimentale di Ricerca sulle Americhe) de l'Université de Gênes. Elle est également membre de l'AIEQ (Association Internationale des Etudes Québécoises) et co-fondatrice de l'AJCEEQ (Association Européenne des Jeunes Chercheurs en Etudes Québécoises).

**Kristina Grgić** is an assistant professor at the Department of Comparative Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. She graduated in English Language and Literature and Comparative Literature in 2003 from the same Faculty, where she also received her PhD in 2013. Her research interests include the theory and methodology of comparative literature, as well as the historical and comparative study of Croatian literature, especially its connections with literatures in English. She is the author of the book *Trajni dijalog. Teorija i praksa komparativne književnosti u djelu Ivana Slamniga* (*Continuous Dialogue. Comparative Literature in the Work of Ivan Slamnig*, 2017), as well as over thirty academic papers.

**Antonio Kekez** est né en 1997 à Split. Il est originaire de l'île de Hvar où il a également fait ses études primaires et secondaires. Depuis 2022, il est diplômé d'un master en traduction (langues française et russe) de l'Université de Zadar. Au cours de ses études supérieures, il a passé un semestre à la Faculté des Lettres de Sorbonne Université. Il traduit du français, du russe et de l'anglais vers le croate. Il a publié plusieurs traductions littéraires, notamment des bandes dessinées, parmi lesquelles *Contrition*, *Futur drugi*, *Hibakuša*, ainsi que le roman *Sami u gradu* d'Yves Grevet, en tant que co-traducteur. Il a également traduit plusieurs articles scientifiques pour différentes revues littéraires. En 2023, il a remporté le concours d'Eurodram pour la meilleure traduction d'une pièce de théâtre avec sa traduction de la pièce *Satovi muzike* de la dramaturge russe Ludmila Petrouchevskaïa.

**Évaine Le Calvé Ivičević**, docteure ès linguistique, a enseigné de longues années au Département d'Études romanes de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Zagreb (FFZG). Elle possède une expérience personnelle de la pratique traductionnelle pour avoir traduit vers le français plusieurs ouvrages en croate. Elle a mis en place la filière de traduction destinée aux étudiants de français de la FFZG. Dans le cadre de cette filière, elle a enseigné la traductologie, la terminologie et les travaux pratiques de traduction du croate vers le français. Parallèlement, elle a mis en place au Département d'Études romanes de la FFZG le premier module d'études canadiennes francophones de Croatie, et organisé dans le cadre de l'Université d'été de Rab de la FFZG plusieurs séminaires consacrés aux études canadiennes. Elle est autrice d'un ouvrage consacré à la littérature canadienne francophone (*Kanadska frankofonska književnost. Pregled – od početaka do 1970.*, ArTresor naklada, Zagreb, 2023.), de nombreux articles consacrés à la traduction, à la traductologie et à la terminologie, ainsi que de deux manuels universitaires à l'usage des étudiants de français. Elle est co-autrice d'un dictionnaire phraséologique et Chevalière des Palmes académiques.

**Federica Malinverno** est doctorante en sciences de l'information et de la communication à l'Université Sorbonne Paris Nord. Elle est rattachée au LabSIC et au Labex ICCA. Sa recherche porte sur les enjeux de la globalisation éditoriale et la diffusion internationale de l'édition de fiction italienne contemporaine. Elle est titulaire d'un master en philologie moderne (Università degli Studi di Pavia) et a

publié un article sur la poésie d'Andrea Zanzotto dans la revue « Strumenti Critici » (*Per «Verso i Palù» di «Sovrimpressioni» di Andrea Zanzotto: la genesi nelle carte autografe*, in « Strumenti Critici », Bologna, Il Mulino, juin-décembre 2021).

**Patrick Maurus** est agrégé de lettres modernes, docteur en lettres (Paris III) et en études coréennes (Paris VII), habilité à diriger les recherches (INALCO), professeur émérite de langue et de littératures coréennes à l'Inalco, Paris. Il dirige la collection « Lettres coréennes » chez Actes Sud, la revue *Tan'gun* chez l'Harmattan et les sites *revuetangun.com* et *voyagestangun.com*. Il dirige le CRIC (Centre de recherches internationales sur les Corées), qui organise des voyages de recherche en Corée du Nord. Il a enseigné dans diverses universités à Pékin, Séoul et Pyongyang et publié environ 80 traductions. Il est auteur de *La mutation de la poésie coréenne moderne* (l'Harmattan, 2000), *Histoire de la littérature coréenne* (Ellipses, 2005), *La Corée dans ses fables* (Actes Sud, 2010), *Les trois Corées* (Hémisphères, 2019), coauteur de *Shakespeare a mal aux dents* (avec Marie Vrinat-Nikolov, 2018), *Manuel pratique du traduire* (avec Pauline Fournier, 2019). Dans le domaine de la sociocritique, il a notamment publié, avec Claude Duchet, *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique* (Champion, 2011) et dirigé l'ouvrage collectif *Actualité de la sociocritique* (l'Harmattan, 2013) avec Pierre Popovic, et le volume collectif *Relire Claude Duchet. 50 ans de sociocritique (Études françaises, 2023)*, avec Bernabé Wesley. Il est aussi le co-auteur (avec Pierre-Olivier François) du film documentaire *Pyongyang s'amuse*.

**Velina Minkoff** est née à Sofia, en Bulgarie. Elle est diplômée de l'UCLA, où elle a étudié la littérature et l'écriture créative. Elle a publié en anglais le recueil de nouvelles *Red Shorts* (Colibri, 2001) puis le roman *Le Grand Leader doit venir nous voir* (Actes sud, 2018), version française de son texte bulgare *Rapport de l'amibe verte sur le crayon chimique* (Colibri, 2015), co-traduit de sa propre version anglaise *The Red and Blue Report of the Green Amoeba* avec Patrick Maurus. Son premier recueil en bulgare, *Buisson brésilien* (Colibri, 2018), revient aux formes courtes et comprend ses traductions de nouvelles qu'elle avait initialement publiées en anglais – il a été nommé pour le prix *Portal Kultura* et a reçu le prix spécial *Yordan Raditchkov*. Elle est diplômée de l'École de Traduction Littéraire (ETL) à Paris et s'attache désormais à écrire, traduire et s'auto-traduire entre les trois langues. Son recueil de nouvelles *Les Shorts*

*rouges* (Hémisphères, 2020) contient ses textes écrits en anglais et en bulgare, qu'elle a elle-même traduits en français. Après avoir obtenu un master en études européennes – culture et histoire de l'Université d'Amsterdam (UvA), elle est actuellement doctorante à l'EHESS, où elle écrit une thèse sur la poésie bulgare de l'époque socialiste dans l'industrie musicale de l'État. Elle est membre de l'Association des Traducteurs littéraires de France (ATLF), de la Société des Gens de Lettres (SGDL), de l'Union des traducteurs bulgares et de PEN Bulgaria. Elle a traduit en anglais et en français les œuvres de plusieurs écrivains bulgares, dont Ivan Stankov et Alek Popov.

**Ágnes Orzóy** is a PhD candidate at the University of Jyväskylä, Finland, where she is set to defend her dissertation on the English translation of contemporary Hungarian novels in 2025. She also works as the foreign rights director at Magvető Publishing in Budapest.

**Slavica Pantić-Lew**, après quatre années d'études à la Faculté de philologie de Belgrade en Serbie, sanctionnées par l'obtention d'une maîtrise en langue et littérature françaises en 1998, retourne à Paris où elle va, pendant des années, mener de front deux carrières bien distinctes : celle de cadre dans la sécurité diplomatique d'une part, et celle de traductrice/interprète indépendante, d'autre part. Son souhait de garder des liens avec l'univers des langues et sa culture d'origine lui a toujours été d'une importance capitale. Ce désir commence à se concrétiser avec l'obtention, en 2006, du *Certificat de méthodologie de la traduction* pour la combinaison linguistique français-serbe/croate à l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs, à l'université Sorbonne Nouvelle à Paris. Puis, en 2011, son inscription sur la liste des experts interprètes auprès de la Cour d'appel de Paris lui a permis de travailler au service de la justice française. Depuis qu'elle est titulaire d'un master en langues, littératures et civilisations étrangères et régionales (option : traduction littéraire français-BCMS), obtenu en 2022 à Sorbonne Université à Paris, elle se consacre essentiellement à ses activités de traductrice et de professeure de langues.

**Luciana Persice Nogueira-Pretti** est professeure des universités à l'Université d'État de Rio de Janeiro, où elle enseigne la langue et les littératures de langue française. Depuis sa recherche postdoctorale (*Traduction, lecture et patine du temps*.

*Proust et une vision de Ruskin*, 2011), elle publie surtout sur Proust et sur la Belle Époque française. Elle coordonne annuellement le Séminaire International de Littératures Francophones de l'UERJ (SEILIFRAN) depuis 2015, ainsi que la publication, aussi annuelle, de l'*ebook* respectif. Des textes publiés en français sont disponibles sur <https://www.academia.edu/>.

**Patrizia Raveggi**, a native of Siena and a graduate of the Scuola Normale di Pisa, resides in Rome and occasionally in Slovenia. Having previously worked in the cultural sector for the Italian Ministry of Foreign Affairs, she has directed Italian cultural institutes abroad. Since 2015, she has been translating and editing classical, modern, and contemporary literary texts from Slovenian and English into Italian. In 2023, she was awarded the Lavrin Diploma by the Slovenian Association of Literary Translators. Her areas of interest include contemporary literature, art, film, and, of course, translation. She has published numerous works on these topics in Italian and foreign literary magazines, as well as in the ACTS of various conferences. Since 2019, she has been covering current topics in the magazine *Il Foglio Letterario*.

**Sanja Šoštarić**, docteure ès lettres, est traductrice et enseignante au Département d'études romanes à la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Zagreb. Elle s'intéresse à la littérature française, plus particulièrement à sa réception en Croatie. Elle est auteure de nombreux articles publiés dans des revues et des actes de colloques et d'un ouvrage sur la réception de l'*œuvre* de Paul Bourget en France et en Croatie. En tant que traductrice, elle a traduit une vingtaine de romans et d'essais français ainsi que de nombreux textes sur la théorie littéraire et l'histoire de l'art.

**Sorenza Wilkin** est doctorante à la Faculté de traduction et d'interprétation – École d'Interprètes Internationaux (FTI-EII) de l'Université de Mons (Belgique). Elle possède un master en traduction, à finalité spécialisée en traduction multidisciplinaire et un master en traduction, à finalité approfondie. Après un travail de fin d'études sur l'écrivain émigré russe Vladimir Nabokov, elle décide de poursuivre ses travaux sur la traduction de ses romans. Actuellement, elle consacre ses recherches à la critique de traduction, à l'autotraduction, à la retraduction, ainsi qu'aux traductions française et russe du roman *Lolita*.

## ***Note sur les directrices du volume / Note on the Editors of the Proceedings***

**Mirna Sindičić Sabljo** est professeure des universités à l'Université de Zadar, en Croatie. Département des études françaises et francophones de l'Université de Zadar, en Croatie. Ses centres d'intérêt scientifiques concernent avant tout les relations littéraires franco-croates et les études canadiennes et québécoises. Pour n'énumérer que quelques publications des domaines mentionnés : *La Réception du Nouveau Théâtre en Croatie (1953-2010)* (Presses Universitaires de Zadar, 2016), *Introduction au théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle* (Leykam International, Zagreb, 2019), *Alors, c'est moi : Recueil des nouvelles francophones contemporaines* (avec Vanda Mikšić, Meandar Media, Zagreb, 2020) et *Lectures comparées des littératures croate et française* (Université de Zadar, 2019). Elle a également publié plus de cinquante articles scientifiques. Elle a collaboré aux projets suivants : *Translating Canada. Translation Research Project* (2009-2011), *Translation Research Project Canada Consumed: The Impact of Canadian Writing in Central Europe (1990-2017)* (2016-2019), sous l'égide de *L'Association d'Études Canadiennes en Europe Centrale / Central European Association of Canadian Studies* et *Aspects sociologiques et traductologiques de la réception des littératures française et francophone en Croatie depuis 1991* (2021-2023). Elle est également critique littéraire et traductrice littéraire.

### §

Professeure, chercheuse, traductrice littéraire et poète, **Vanda Mikšić** a soutenu sa thèse de doctorat en sciences du langage à l'Université Libre de Bruxelles (2005). Depuis 2012, elle enseigne la traduction au niveau master au sein du Département d'études françaises et francophones de l'Université de Zadar (Croatie). Parmi ses publications, on peut citer : *Sur la trace de Georges Perec. La traduction littéraire comme écriture d'une lecture* (2024), *Molière dans la culture croate* (dir. avec Mirna Sindičić Sabljo et Cvijeta Pavlović, 2024), *Traduction et réception de la littérature italienne en Croatie de 1991 à 2020* (avec Marta Huber, 2023), *Alors c'est moi. Recueil des nouvelles francophones contemporaines* (avec Mirna Sindičić Sabljo, 2020), *Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge*. (dir. avec Sarah Yigit, 2019), *Pitanje/Pisanje identiteta. Frankofonska*

*belgijska književnost* (*Question/Ecriture de l'identité. Littérature belge francophone* (dir. avec Sorin Stan, 2016), *Entre jeu et contrainte : Pratiques et expériences oulipiennes*, actes du colloque *Écriture formelle, contrainte, ludique : L'Oulipo et au-delà* (dir. avec Évaine Le Calvé Ivičević, 2016), *Interprétation et traduction. De la recherche des effets poétiques à une poétique de la traduction* (2011).