38(1)
April 2026

Parallèles

FACULTÉ DE TRADUCTION
ET D'INTERPRÉTATION

UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Parallèles 38(1) April 2026

Sommaire – Contents

(In)visibilised women translators: Recovery through the use of archives 3

Marian Panchón Hidalgo (Guest Editor)

Articles

Femmes de lettres : des correspondances de traductrices 11

Pascale Sardin

Marie Franzos' (1870–1941) extratextual translatorship. Archives and *biographies croisées* 24

Giada Brighi

Quelques archives des traductrices françaises de Virginia Woolf : quelle invisibilité ? 40

Anne-Laure Rigeade

Gennie Luccioni, écrivaine, critique, lectrice et traductrice aux Éditions du Seuil, ou la naissance éditoriale du best-seller *Le Petit Monde de don Camillo* 54

Viviana Agostini-Ouafi

Approfondir la critique des traductions par la génétique : étude des suppressions dans la traduction du Petit Navire 67

Lucie Spezzatti

The poetry writing and translation activity of Daria Menicanti: A translator-centred perspective 82

Adele D'Arcangelo & Chiara Elefante

"Descanso en el pensar": redes y reflexiones de las traductoras Sinsombrero y sus coetáneas 96

María Luisa Rodríguez Muñoz

Barbara Wright, le plaisir de la traduction 111

Patrick Hersant

La reconstrucción de la mediación cultural en ausencia de archivos personales: el caso de Amaya Lacasa 127

Álvaro Marín García

Life as archive: The written traces of Margaret Randall's path as translator, writer, and activist 141

María Constanza Guzmán

 10.17462/para.2026.01.00

Parallèles 38(1) April 2026

(In)visibilised women translators: Recovery through the use of archives

Marian Panchón Hidalgo

Universidad de Granada

Guest Editor

Notes on TRANSLATION

I allow myself time to read my translations, as if forgetting where they come from, and I have managed to stop them from grating on my ears […]. I cherish them as if they were my own prose, but they surprise me more, because in my own writing, my ear rarely fails me.

Carmen Martín Gaite[1]

1. Introduction

8 December 2025 marked the centenary of the birth of Spanish woman writer and translator Carmen Martín Gaite (1925-2000). The order in which she is described is not trivial: first writer, then translator. We do not know whether she first devoted herself to writing and then to translation or whether one led to the other. What is certain is that she is known for being an author and not so much for having been a translator, even though she translated well-known writers who published in different languages, such as Italian (Ignazio Silone, Italo Svevo, Primo Levi, Natalia Ginzburg), Portuguese (Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Fernando Pessoa), French (Charles Perrault, Gustave Flaubert), Romanian (Tudor Arghezi), English (Edgar Allan Poe, Williams Charles William, Eva Figes, Virginia Woolf, Emily Brontë), or even Galician. The same has happened with other Spanish women authors such as Isabel Oyarzábal (1878-1974), Rosa Chacel (1898-1994) or Clara Janés (1940), who were active as both writers and translators but are better known for their work as writers. In the case of Martín Gaite, we can discover her translations thanks to her notebooks and drafts, located in her archive, which was digitalised by the Biblioteca Digital de Castilla y León.

It is rare for a translator to decide to keep all their work material and subsequently deposit it in a dedicated archive. This often happens to writers –especially men– who also translate (e.g., Ángel Crespo, Francisco Ayala), highlighting the difference that still exists between the archives of writers and translators, as the activity of the former is considered more noble and legitimate than that of the latter (e.g., Dranenko & Kovalenko, 2024; Fourrel de Frettes, 2024)[2].

[1] The original, written in Spanish in 1993, is located in the Carmen Martín Gaite archive (https://bibliotecadigital.jcyl.es/archivo_gaite/es/micrositios/inicio.cmd): Collection VIBBCL – Catalogue number: ACMG, 26,1. All into-English translations are by the author unless otherwise indicated.

[2] For the writer Rosa Chacel, as well as for many other authors of the time exiled in Latin America, translation was a secondary activity that provided a means of earning some money and staying in touch with the publishing world, with a view to editing their own works (Behiels, 2018). To learn more about the translation work of Chacel and some of Spain's most prominent translators, it is essential to consult the Diccionario Histórico de la Traducción en España (https://phte.upf.edu/dhte/). The purpose of the "llegada" ("target") section is, among other objectives, to "analyse the status of [Spanish] translators throughout history". In Catalan, there is also the Diccionari de la traducció catalana, managed by Montserrat Bacardí and Pilar Godayol, which recovers Catalan translators (https://www.visat.cat/diccionari).

 DOI:10.17462/para.2026.01.01

Even translators themselves often treat their pre-publication material as too insignificant to be stored and many are also reluctant to allow others to analyse the translation process for fear of being judged (Samoyault, 2014). At the same time, there continue to be more archives of male writers –generally regarded as more canonical– than of female writers, who are often considered, with few exceptions, to be of lesser importance (e.g., Marsay, 2022; Lecoq, 2023). In turn, the same situation occurs between male and female translators[3]. Within the translation profession, the work of female translators has been less valued than that of their male counterparts, resulting in their archives being less preserved and less present in institutions. For this reason, the aim of this special issue is to recover, through the study of archives, the work carried out by some women translators in order to give them visibility and grant them the place they deserve.

When we refer to the concept of "recovery", we are meaning the act of rescuing the writings of women authors who have traditionally been undervalued. Massardier-Kenney (1997) already used this term as a translation strategy to make visible (the texts by) women writers who have been –or continue to be– excluded from the canon. The concept of invisibility, associated with the job of the translator, was first used by Lawrence Venuti (1986). Following the Cultural Turn in Translation Studies, initially put forward by Bassnett and Lefevere (1990), there began to be growing interest in raising awareness of the work of (women) translators. It was at this point that the practice and study of Feminist Translation Studies emerged, with scholars of the calibre of Suzanne de Lotbinière-Harwood (1991), Françoise Massardier-Kenney (1997), Sherry Simon (1996) or Luise von Flotow (1991; 1997). In her article (1997, p. 38), von Flotow rejected the traditional invisible role of translators and called for their recognition and inviduality.

All these feminist scholars wanted to promote what is known as "Translator Studies", which did not really come into its own until Andrew Chesterman proposed this new subdiscipline in 2009, focused on the study of the translators themselves (e.g., Kaindl, Kolb, & Schlager, 2021). More recently, this concept has been expanded to the so-called "Feminist Translator Studies" (Vassallo, 2023; Castellano-Ortolà, 2024). Both fall within the field of Genetic Translation Studies, which aims to gather information about the translation process, its chronological evolution in order to highlight the different stages that the translator goes through when interpreting the source text (Spezzatti, 2024, p. 139). Several journal special issues (e.g., Hersant, 2020; Cordingley & Hersant, 2021; Cordingley & Montini, 2015; Hersant, 2023; Montini & Sofo, 2023) and books (e.g., Anokhina & Pétillon, 2009; Nunes, Moura, & Pacheco Pinto, 2020) have been published on this topic, demonstrating the great interest in promoting and analysing translators' archives in order to raise awareness of their work and obtain, for instance, information on why a book is translated (Mitchell, 2014), to better understand the progressive evolution of a particular translator's strategies (Spezzatti, 2025), or to obtain information on the relationship between an author and their translator (e.g., Cordingley & Frigau Manning, 2017). Very recently, volumes have begun to be published about specific women translators and their archives (e.g., Hersant & Livak, 2024; Sardin, 2024), making this issue of *Parallèles* a highly relevant contribution to the field.

2. Outline of the special issue

This special issue consists of 10 articles that address the activity of several women translators who worked with different language combinations (French-Italian; Russian-Spanish; French-

[3] In some instances, the archived documentation of female translators is even found in archives dedicated to their male partners, as in the case of Pilar Gómez Bedate, whose manuscripts and correspondence related to her translations are found in the archive of her husband Ángel Crespo, located in the fundación Jorge Guillén (https://fundacionjorgeguillen.es/).

English, etc.). The contributions are organised according to the following aspects: on the one hand, women translators with direct or indirect archives[4] whose main job was different from translation. An example of this was the Sinsombrero ("Hatless") group of Spanish women writers belonging to the Generation of '27, or the Italian Gennie Luccioni, better known as a feminist writer, literary critic and editorial reader. Other examples discussed are the journalist Georgette Camille, the writers Marguerite Yourcenar, Clara Malraux, Viviane Forrester or Marie Darrieussecq, or even the English teachers José Kamoun, Fabienne Durand-Bogaert and Claude Demanuelli. The poet Daria Menicanti is also a clear example of how translation was considered secondary and often more invisible and therefore less important for them. More recently, writer and activist Margaret Randall stands out. Although she did not consider herself as a professional translator, she devoted much of her life to cultural mediation between North and Latin America. On the other hand, part of this special issue centres on women whose main professional activity was literary translation. First, the personal archives of women translators that are not yet been preserved in institutions, such as those of Lise Chapuis, are examined. Next, the focus shifts to women translators such as Barbara Wright or Marie Franzos, whose personal archives have been deposited in institutions. Finally, emphasis is placed on women translators like Barbara Bray or Amaya Lacasa who lack personal or direct archives. However, we can obtain information about their profession from archives or documents belonging to male cultural actors (writers, editors, etc.).

In the first contribution, entitled "'Descanso en el pensar': redes y reflexiones de las traductoras Sinsombrero y sus coetáneas", **María Luisa Rodríguez Muñoz** systematises the testimonies of fourteen writers born in the last quarter of the 19th century and belonging to the Sinsombrero group with the aim of understanding the role played by their translations and their theoretical vision. She also analyses the relationship between them to map their social networks using the GREPHI programme, already employed in the BIESES project. Thanks to Rodríguez Muñoz's work, it has been confirmed that all the female writers analysed had common characteristics, such as feminist ideology and the pursuit of humanistic endeavours. In addition, a large number of them translated for economic reasons or for survival. Others, for instance, used translation to gain access to editors with whom they could publish their own originals. Finally, for other members of the group, translation was a form of therapy.

The second article, entitled "Gennie Luccioni, écrivaine, critique, lectrice et traductrice aux Éditions du Seuil, ou la naissance éditoriale du best-seller *Le Petit Monde de don Camilo*" and written by **Viviana Agostini-Ouafi**, addresses the work of the female writer Gennie Luccioni (1912-2005), who was also a translator. At the IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), located near Caen (Normandy, France), her manuscripts and typed texts can be consulted in the collection dedicated to her, but there is hardly any documentation related to her translations, which demonstrates the under-evaluation of the translator's activity, as Agostini-Ouafi points out. In turn, the fact that Luccioni signed her translations using a male pseudonym shows how little importance was given to women translators. One of the few translations she signed with her real name was precisely *Le Petit Monde de don Camilo* (1951), the book by Giovanni Guareschi discussed in this article. First, Agostini-Ouafi describes Luccioni's work as a writer and literary critic for the Seuil publishing house, before turning to her task as an editorial reader and translator of Guareschi's novel, which became a bestseller with over 800,000 copies sold.

[4] We refer to direct or personal archives when there are archives belonging to the women translator. Conversely, indirect archives are the archives of other professionals (writers, editors, etc.) through which we receive information about the translator in question.

In contrast, in the third paper ("Quelques archives des traductrices françaises de Virginia Woolf : quelle invisibilité ?"), by **Anne-Laure Rigeade**, the archive of several women translators is examined rather than only one. As in the previous cases, the main activity of these women is not translation, but writing – or even language teaching. Rigeade explores the different forms of loss in relation to the archives of French women translators of Virginia Woolf. According to her, the first form of loss consists of archives that do not exist due to a lack of interest, both on the part of the institution and the translators themselves. The second form of loss is that of "débris" ("fragments") or "trace inavouable" ("shameful trace"). An example of this are translations that were never published but were discussed as attempts or unfinished projects in the correspondence of the translators. Finally, the third form of loss is that of the organised trace, i.e., the translator decides which archives are visible thanks to a selection made by herself. To tackle these different forms of loss, Rigeade proposes to make the work of Georgette Camille (1900-1998) visible through her archives, located at the IMEC.

Adele D'Arcangelo & Chiara Elefante, for their part, analyse in their article ("The poetry writing and translation activity of Daria Menicanti (1914-1985): a translator-centred perspective") the work of poet and translator Daria Menicanti, supported by male figures. Both researchers have managed to trace Menicanti's career thanks to two archives: the Daria Menicanti collection and the archives of the Mondadori publishing house. Their research emphasises the network of contacts between Menicanti and other authors and publishers of the so-called Milan School. Menicanti, whose activity is visible thanks to footnotes, translated not only philosophical essays, but also poems and novels. D'Arcangelo and Elefante show how the translator first became visible in the 1960s –when she divorced her husband– enjoying a period of visibility lasting twenty years before falling back into obscurity in the 1980s. As the authors of the article point out, these phases of (in)visibility coincide with her popularity and recognition as a poet.

Like the other women discussed previously, Margaret Randall's (1936) work encompasses not only translation, but also photography, poetry and editing. That is probably why there are archives on her professional activity. In "Life as Archive: The Written Traces of Margaret Randall's Path as Translator, Writer and Activist", **María Constanza Guzmán** traces Randall's professional career as a key figure in mediating between North and South America in the 1960s, with particular emphasis on her translations, editions, and contributions to the bilingual literary magazine *El corno emplumado* / *The Plumed Horn*. Thanks to both her own archives located in the United States – such as those at Princeton University Library and the New Mexico archives – and external archives related to her – such as those of Reese Elrich at Stanford University and Thomas Merton at Bellarmine University – we realise that it is impossible to separate her translations from other types of committed activities that were considered essential to her (writing, editing, activism).

On the other hand, the women studied in the last five contributions were –or are– exclusively committed to translation, or at least considered this profession to be their main occupation.

The sixth article ("Approfondir la critique des traductions par la génétique : étude des suppressions dans la traduction du *Petit Navire*"), is the only one in this special issue in which, instead of an institutional archive, the research was carried out using the private archive of a translator. **Lucie Spezzatti** analyses the genetic dossier of Lise Chapuis' French translation of Antonio Tabucchi's *Il piccolo naviglio* (1978). Thanks to Chapuis' personal archive, the researcher analyses this translation by observing the traces of the translation process with the help of Hewson's conceptual framework (2011). In her analysis, Spezzatti carries out a three-stage study: the first two stages cover microtextual and mesotextual aspects, and the last stage is devoted to macrotextual analysis. Spezzatti's paper shows that the French translation was revised several times by the translator, simplifying passages related to irony and style and

removing repetitions present in the author's original text. Despite these modifications, her translations were well received by French critics.

Marie Franzos is one of the women translators studied in this special issue who has her own archive and whose main work was translation. As **Giada Brighi** explains in "Marie Franzos' (1870-1941) extratextual translatorship. Archives and *biographies croisées*", this is an unusual situation, as there are normally few archives of professionals who are exclusively dedicated to translation, and even fewer in the case of female translators. In her paper, Brighi aims to analyse the correspondence that Franzos exchanged with authors and other agents in the publishing world in order to gain a deeper understanding of Franzos' work as a translator, which enabled her to introduce Swedish writers to a German-speaking audience. Using the so-called *biographies croisées*, the researcher presents the results of a thematic analysis of letters to and from Franzos from 1894 to 1932, employing Kremmel's categories (2021) and using NVivo software. This study demonstrates that Franzos treated her clients consistently and that her connections with renowned newspapers and magazines helped her to gain more clients and earn the respect of the Swedish literary world.

The following article features the well-known translator Barbara Wright (1915-2009). In his contribution entitled "Barbara Wright, le plaisir de la traduction", **Patrick Hersant** analyses Wright's correspondence with French writer Raymond Queneau, as well as the translator's drafts when translating Queneau's *Exercices de style* (1947) into English. To do so, Hersant had access not only to Wright's archives, but also to those of the Bibliothèque Jacques Doucet (Paris). The aim was to show how the analysis of this material allows us to better define the working method of a translator of Wright's calibre. An example of this is the way she approached the translation of Queneau's book: first she made an annotated first reading, then she consulted the so-called "dictionnaires vivants", i.e., experts in the field, and finally she noted down important information in notebooks.

In addition to Barbara Wright, **Pascale Sardin** also studies Barbara Bray (1924-2010) in her paper, entitled "Femmes de lettres : des correspondances de traductrices". In it, Sardin analyses letters from the writer Samuel Beckett, located at the Trinity College in Dublin, and those from the publisher André Schiffrin, at Columbia University Library in New York, in order to recreate the professional career of the translator Bray, as she does not have her own correspondence deposited in any institution. These male figures from the publishing world, whose preserved correspondence in various institutions allows us to reconstruct their exchanges, make it possible to shed light on Bray's work. She is known above all as Samuel Beckett's lover and as the translator of *The Lover* by Marguerite Duras. Sardin also refers to the archive of translator Barbara Wright, preserved at the Lilly Library (Bloomington, Indiana, USA), and examines her correspondence with French female author Nathalie Sarraute. According to Sardin, all these letters help us to better understand Bray and Wright's position as translators, as well as their translation projects and their relationships with their respective correspondents.

Indeed, like Barbara Bray, Amaya Lacasa (1943) also lacks personal archives, although we can trace her professional career thanks to the analysis of other archives, all of which belong to male figures. Thus, the last contribution, entitled "La reconstrucción de la mediación cultural en ausencia de archivos personales: el caso de Amaya Lacasa", concentrates on the translations of Lacasa, who was born in Russia and began translating upon her arrival in Spain, first for the publishing house Alianza and Salvat and later for Alfaguara. In his article, **Álvaro Marín García** reconstructs Lacasa's professional life through interviews, correspondence and institutionalised archives of other Spanish cultural figures (Claudio Guillén, Jaime Salinas, Luis Goytisolo, Miguel Sáenz, Javier Marías) who at some point collaborated or had a professional relationship with her.

3. Final remarks

As indicated by von Flotow (1997) and Castro (2011), it is essential to create a historiography of women who have devoted themselves to translation in order to rewrite the history of translation and recover forgotten female translators. We agree with the latter when she explains that they should not be studied separately from their male counterparts (2011, p. 109) and thus considered as a separate ghetto. An example of this is the Spanish initiative by the universities of Barcelona and Pompeu Fabra entitled "Portal Histórico de la Traducción en España", the latest version of which dates from 2024. However, of the 123 Spanish-language translators from the 20th and 21st centuries recovered in this digital portal[5], only 22 are women. As explained above, this may be because male translators often also engaged in writing, while most women focused exclusively in rewriting, which was considered inferior, less legitimate and therefore more invisible (Sardin, 2009). Hence, recovering the documentation of some women translators, whether through personal or external archives, is another way of giving visibility to their professional activity.

However, there are other ways to bring the work of women translators to light, such as the publication of volumes (e.g., Delisle, 2002; Romero & Atalaya, 2026) and special issues (e.g., Şerban & Hassen, 2022) related to their lives, or even organising cultural events, such as the 2006 exhibition "Catalanes del segle XX: exposicions" ("Catalan women of the 20th Century: exhibitions"), which featured 12 Catalan female translators[6], or even the very recent exhibition "Embajadoras de las letras hispánicas. Traductoras y la proyección de la cultura en español durante el siglo XX" ("Female ambassadors of Hispanic literature. Women translators and the projection of Spanish culture during the 20th century"), which took place at the University of Granada from March 9 to April 10, 2026 (https://www.ucm.es/diplin/embajadoras)[7]. 23 women female translators from 12 different countries who (have) translated literature from Spanish into other languages were selected for the exhibition.

At the same time, in recent years there have been initiatives outside academia that contribute to putting female translators in the spotlight and giving them the importance they deserve. Interesting examples include an article featured on *The Guardian* on August 31 2017 highlighting a number of female translators in the wake of Women in Translation month[8], or recent radio programmes, such as the Spanish broadcast on February 3, 2026, entitled "Traductoras literarias: la voz invisible de los libros" ("Literary women translators: the invisible voice of books") on Radio Nacional de España's "El último tren" programme[9].

Public institutions can also encourage greater visibility for female translators. In Spain, institutional events such as the tribute on December 10, 2025 to the translator Esther Benítez (1937-2001) at the Caja de las Letras[10] of the Instituto Cervantes help to recognise the decisive

[5] URL: https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/

[6] URL: https://udivulga.uvic.cat/catalanes-del-segle-xx-exposicions

[7] Exhibition held as part of the Spanish project DIPLIN ("Diplomacia Lingüística. La Lengua Española y la Proyección Internacional de España: Del Centro de Estudios Históricos al Instituto Cervantes, 1910-1991") [Ref. PID2023-149545OA-I00], funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities and co-funded by the EU.

[8] URL: https://www.theguardian.com/books/2017/aug/31/female-translators-women-in-translation-jull-costa-berenofsky

[9] URL: https://www.rtve.es/play/audios/el-ultimo-tren/ultimo-tren-traductoras-literarias-voz-invisible-libros/16920956/

[10] According to the Instituto Cervantes website, La Caja de las Letras, located in the Instituto's headquarters building in Madrid, holds in its security deposit boxes a large number of legacies that have been donated by Spanish cultural figures since 2007. More information about the event dedicated to Benítez can be found at the following link: https://cultura.cervantes.es/espanya/es/CajadelasLetras:LegadodeEstherBen%C3%ADtez/185419

work of this professional in enriching the cultural heritage of Spain.

Another Spanish cultural institution that began to recognise the importance of women translators is the Real Academia Española (Royal Spanish Academy), which in 2015 elected translator and writer Clara Janés as a full member, who currently occupies the "u" chair.

Likewise, translation awards such as the Spanish Ministry of Culture's National Prize for Best Translation allow us to put names to these book professionals, most of whom have been women and have often remained in the shadows[11]. This recognition helps society not only to increasingly value their work, but also the women themselves to value their activity more, to the extent that they see fit to preserve their documentation in public or private cultural institutions. For this reason, it is not only important to analyse and study existing archives of women translators, but also to encourage the creation of archives of women translators so that future researchers can continue to make visible what is now invisible.

Acknowledgements

These words of gratitude are addressed to the French Embassy in Spain, as well as the AVANTI research group and the Faculty and the Department of Translation and Interpreting of the University of Granada, whose funding made it possible to organise the conference "Traductoras (in)visibilizadas: su recuperación a través de los archivos" (28-29 November 2024), which served as inspiration for the publication of this special issue.

4. References

Anokhina, O., & Pétillon, S. (2009). *Critique génétique, concepts, méthodes, outils*. Éditions de l'IMEC.

Bacardí, M., & Godayol, P. (2011). *Diccionari de la traducció catalana*. Eumo. https://www.visat.cat/diccionari

Bassnett, S., & Lefevere, A. (1990). *Translation, history and culture*. Printer Publishers.

Behiels, L. (2018). Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada. *Cadernos De Tradução*, *38*(1), 47-64. https://doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n1p47

Castellano-Ortolà, E. (2004). *Agencies in feminist translator studies. Barbara Godard and the crossroads of literature in Canada*. Routledge.

Castro, O. (2011). Traductoras gallegas del siglo XX: reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación. *MonTI*, *3*, 107-130. https://doi.org/10.6035/MonTI.2011.3.4

Chesterman, A. (2009). The name and nature of translator studies, *Hermes*, *42*, 13-22. https://doi.org/10.7146/hjlcb.v22i42.96844

Cordingley, A., & Frigau Manning, C. (Eds.). (2017). *Collaborative translation. From the Renaissance to the digital age*. Bloomsbury.

Cordingley, A., & Hersant, P. (Eds.). (2021). Translation archives: an introduction. *META*, *66*(1), 9-27. https://doi.org/10.7202/1079318ar

Cordingley, A., & Montini, C. (Eds.). (2015). Towards a genetics of translation. *Linguistica Antverpiensia*, *14*. https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.

Delisle, J. (Ed.). (2002). *Portraits de traductrices*. Les Presses de l'Université d'Ottawa.

De Lotbinière-Harwood, S. (1991). *Rebelle et infidèle. La traduction comme ré-écriture au féminin. The Body Bilingual*. Women's Press/Éditions du remue-ménage.

Dranenko, G., & Kovalenko, V. (2024). Question des re(s)-sources en traduction : le cas des traductrices ukrainiennes des classiques français (Flaubert, Maupassant, Zola). In M. Panchón Hidalgo (Ed.), *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : la place des sources* (pp. 31-45). Éditions Chemins de tr@verse. https://books.google.es/books?id=y9ceEQAAQBAJ&lpg=PA1&dq=inauthor%3A%22Marian%20Panch%C3%B3n%20Hidalgo%22&hl=es&pg=PA15#v=onepage&q&f=false

Flotow, L. von (1991). Feminist translation: Contexts, practices and theories. *TTR*, *4*(2), 69-84. https://doi.org/10.7202/037094ar

Flotow, L. von (1997). *Translation and gender. Translating in the 'Era of Feminism'*. St Jerome.

[11] In 2025, the award was given to Marian Ochoa de Eribe for her translation of *Theodoros* by Mircea Cărtărescu.

Fourrel de Frettes, C. (2024). Renée Lafont, une traductrice sans re(s)-sources ? In M. Panchón Hidalgo (Ed.), *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : la place des sources* (pp. 47-67). Éditions Chemins de tr@verse. https://books.google.es/books?id=y9ceEQAAQBAJ&lpg=PA1&dq=inauthor%3A%22Marian%20Panch%C3%B3n%20Hidalgo%22&hl=es&pg=PA15#v=onepage&q&f=false

Hersant, P. (Ed.). (2020). Dans l'archive des traducteurs. *Palimpsestes*, *34*. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.4863

Hersant, P. (Ed.). (2023). Présentation. *TTR – Traduction, Terminologie, Rédaction*, *36*(2). 9-23. https://doi.org/10.7202/1109685ar

Hersant, P., & Livak, L. (2024). *Portrait d'une traductrice : Ludmila Savitzky à la lumière de l'archive*. Sorbonne Université Presses.

Kaindl, K., Kolb, W., & Schlager, D. (Eds.). (2021) *(Literary) translator studies*. John Benjamins.

Lafarga, F., & Pegenaute, L. (2024, March). *Portal de Historia de la Traducción en España*. https://phte.upf.edu/

Lecoq, T. (2023). *Les grandes oubliées – Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes.* Collection Proche.

Marsay, J. (2022). *La revanche des autrices : enquête sur l'invisibilisation des femmes en littérature.* Payot.

Massardier-Kenney, F. (1997). Towards a redefinition of feminist translation practice. *The Translator*, *3*(1), 55-69. http://doi.org/10.1080/13556509.1997.10798988

Mitchell, B. (2014). The lives of the translators. In E. Allen, S. Cotter & V. Russell (Eds.), *The man between: Michael Henry Heim and a life in translation* (pp. 250-269). Open Letter.

Montini, C., & Sofo, G. (Eds.). (2023). Génétique de la traduction. *Continents manuscrits*, *21*. https://doi.org/10.4000/coma.10509

Nunes, A., Moura, J., & Pacheco Pinto, M. (Eds.). (2020). *Genetic translation studies. Conflict and collaboration in liminal spaces*. Bloomsbury.

Romero, D., & Atalaya, I. (Eds.). (2026). *Más retratos de traductoras en la modernidad*. Guillermo Escobar.

Samoyault, T. (2014). Vulnérabilité de l'œuvre en traduction. *Genesis*, *38*, 57-68. https://doi.org/10.4000/genesis.1286

Sardin, P. (2009). Colloque sentimental. *Palimpsestes*, *22*, 9-21. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.182

Sardin, P. (2024). *Barbara Bray (1924-2010), A Woman of Letters: Radio producer, translator, scriptwriter, critic, theatre director*. Routledge.

Şerban, A., & Hassen, R. (Eds.). (2022). Introduction: Women translators of religious texts. *Parallèles*, *34*(1), 3-10. https://doi.org/10.17462/para.2022.01.01

Simon, S. (1996). *Gender in translation: Cultural identity and the politics of transmission*. Routledge.

Spezzatti, L. (2024). L'envers de la traduction : approche génétique des archives de la traductrice littéraire Lise Chapuis. In M. Panchón Hidalgo (Ed.), *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : la place des sources* (pp. 135-156). Éditions Chemins de tr@verse. https://books.google.es/books?id=y9ceEQAAQBAJ&lpg=PA1&dq=inauthor%3A%22Marian%20Panch%C3%B3n%20Hidalgo%22&hl=es&pg=PA15#v=onepage&q&f=false

Spezzatti, L. (2025). Unveiling translators through the archives. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice,* 1-17. https://doi.org/10.1080/0907676X.2025.2555829

Vassallo, H. (2023). *Towards a feminist translator studies. Intersectional activism in translation and publishing*. Routledge.

Venuti, L. (1986). The translator's invisibility. *Criticism*, *28*(2), 179-212.

CONTACT

Marian Panchón Hidalgo, panchon@ugr.es, Universidad de Granada, Calle Buensuceso, 11, 18002 Granada, Spain

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Femmes de lettres : des correspondances de traductrices

Pascale Sardin
Université Bordeaux Montaigne

Women of letters: About the correspondences of female translators – *Abstract*

This article questions the relevance of female translators' correspondences for feminist translation studies. It offers a journey through three series of epistolary exchanges between women writers: that of Barbara Bray and Samuel Beckett, preserved at Trinity College Dublin; that of Barbara Wright and Nathalie Sarraute, preserved at the Lilly Library in Bloomington, Indiana; and that of André Schiffrin and Barbara Bray, preserved at Columbia University Library. From this perspective, the novelistic writings of three authors who questioned the voice (Beckett, Duras, Sarraute) are explored. The aim is to show how the analysis of translators' correspondences with a co-translator, author, or editor, sometimes compared with other series of correspondence or other archival sources, can shed light on the translation process, contributing not only to a translator-oriented approach with a view to increasing the visibility of female translators, but also to a text-oriented approach likely to reveal their agency and creativity.

Keywords

Authors, collaboration, correspondence, publishers, female translators

CONTACT

Pascale Sardin, pascale.sardin@u-bordeaux-montaigne.fr, Université Bordeaux Montaigne, Esplanade des Antilles, 33607 Pessac, France

 DOI:10.17462/para.2026.01.02

1. Introduction

Les correspondances d'écrivains ont été étudiées avec assiduité par la critique au cours des années 2000 et 2010[1]. Situées au « seuil du littéraire » (Diaz, 2002, p. 225), ces correspondances éclairent de multiples façons la vie des auteurs et leur processus créatif, apportant un éclairage esthétique et pragmatique sur la gestation de l'œuvre. Les études sur les correspondances de femmes de lettres sont moins nombreuses, mais pas inexistantes pour autant, comme en témoigne un colloque qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle en octobre 2003, intitulé *L'épistolaire au féminin. Correspondances de femmes (XVIII^e^-XX^e^ siècle)*. Pour certaines des épistolières étudiées à cette occasion par Brigitte Diaz, la lettre est une voie d'accès à leur identité féminine et une manière pour elles de faire de la « littérature par correspondance » (Diaz & Siess, 2006).

L'attention critique portée aux correspondances de traducteurs, sans parler de celles des traductrices, est bien moindre : en anglais et en français, par exemple, aucun volume n'est consacré à cette question, même si une compilation d'articles comme *Traduire avec l'auteur* dirigée par Patrick Hersant en 2020 fait la part belle aux échanges de lettres. Dans le volume dirigé par Marian Panchón Hidalgo intitulé *Traductions, Traductrices et femmes traduites : la place des sources*, les correspondances font partie des dites « sources » qui peuvent devenir des « ressources » (2024, p. 8).

Dans cet article, je propose d'explorer trois séries de correspondances de traductrices, trouvées dans les archives d'écrivains, d'éditeurs ou de traductrices elles-mêmes, pour m'interroger sur le type de connaissance que l'on peut glaner dans ces documents. Dans les deux premières parties, je m'arrête sur des situations d'autorité traductive multiple qui sont révélées par ces correspondances. Dans la troisième, je m'interroge sur la manière dont ces correspondances peuvent être mises en dialogue avec d'autres types de sources archivistiques, pour mettre en lumière la richesse analytique de ce croisement des données pour la recherche.

Si l'on devine d'emblée l'intérêt de ces correspondances pour la *recovery* de la vie des femmes de lettres, c'est-à-dire la visibilisation du travail des écrivaines et des traductrices oubliées ou ignorées (Panchón Hidalgo & Zaragoza Ninet, 2023), dans le cadre d'une traductologie à visée féministe (Vassallo, 2023 ; Castellano-Ortolà, 2024), je voudrais montrer en quoi ces correspondances recèlent aussi très souvent des renseignements utiles pour réaliser une « critique productive » des traductions telle qu'appelée de ses vœux par Antoine Berman dans son ouvrage posthume *Pour une critique des traductions : John Donne* en 1995. Je voudrais montrer en quoi ces lettres à ou de traductrices nous aident à faire une traductologie centrée sur le sujet traduisant autant que sur le produit de son travail.

Pour Andrew Chesterman, dans les *Translator Studies*, « les textes sont secondaires, ce sont les traducteur.ices qui priment » (2009, p. 15). Dans son article fondateur de 2009 en effet, Chesterman distinguait quatre branches de la traductologie : les branches textuelle, culturelle, cognitive et sociologique. Il élimine ainsi la branche textuelle, qui pour lui se trouve en dehors des *Translator Studies*. Je propose de m'interroger sur les manières dont les correspondances de traductrices viennent s'imbriquer dans ce tableau complexe, et comment les enseignements qu'elles portent font se croiser ces différentes « branches » des Translator Studies, notamment quand elles mettent au jour des situations de collaboration traductive ou d'autorité traductive multiple, ou quand les traductrices dialoguent, même *in absentia*, avec leurs donneurs d'ordre.

Pour ce faire, j'explore l'écriture en traduction de trois auteur.ices, Samuel Beckett, Nathalie Sarraute et Marguerite Duras, qui ont participé de près ou de loin au renouveau des formes

[1] Voir, entre autres, Haroche-Bouzinac G. & Masson N. (Eds.) (2005). *Lettre et poésie*, *Revue de l'Aire, recherches sur l'Épistolaire*, 31 ; Hovasse J.-M. (Ed.). *Correspondance et poésie.* Presses universitaires de Rennes, 2011, et Hovasse, J.-M. (Ed.) (2012). *Correspondance et théâtre.* Presses universitaires de Rennes.

littéraires au XX^e siècle en France. Dans *Poétiques de la Voix*, Dominique Rabaté souligne que la littérature de ces écrivain.es est par définition « plurielle », et qu'elle est « parole » rendue présente (1999, p. 7). Leur écriture, poursuit-il dans un article dédié à Nathalie Sarraute, produit un « écart » qui « nous permet d'appréhender le rapport des mots au réel, le jeu des discours, l'écho des signifiants » (2002, p. 51). Que deviennent ces signifiants en traduction ? Cette pluralité principielle disparaît-elle ou est-elle au contraire portée par la « pluralité originale » ou originelle et le « dialogue inévitable que tous les traducteurs instaurent avec leurs textes sources et leurs auteurs » (Monti, 2018, p. 9) ?

2. Samuel Beckett épistolier : écrire avec Barbara Bray (1956-1989)

Même si l'histoire de la traduction offre de nombreux exemples de travail en équipe, les efforts de collaboration ont souvent été minimisés en raison de l'idéologie dominante de l'unité de l'esprit créatif, qui encourage la confusion des figures de l'auteur et du traducteur. Les nombreux essais et thèses consacrés à Samuel Beckett en tant qu'auto-traducteur témoignent de cette fascination pour cette fusion (Collinge, 2000 ; Louar, 2018 ; Montini, 2007 ; Mooney, 2011 ; Oustinoff, 2001 ; Sardin-Damestoy, 2002). Il y a donc logiquement moins d'études sur ses collaborations (voir par exemple Verhulst & Dillen, 2014) alors que Beckett a effectivement collaboré avec un certain nombre de traducteurs ou d'écrivains professionnels dans ses deux langues de création : en anglais avec Patrick Bowles et Richard Seaver, en français avec Pierre Leyris, Robert Pinget et Agnès et Ludovic Janvier, ou encore Edith Fournier. Quant aux collaborateurs de Beckett, ils sont reconnus à des degrés divers d'un texte à l'autre dans le péritexte : Patrick Bowles est nommé uniquement sur la page de titre de la *trilogy* où il est noté « Molloy, translated by the author in collaboration with Patrick Bowles » ; pour *Murphy*, le cotraducteur n'est cité qu'en dédicace : « à Alfred Péron » ; enfin, le nom de Pierre Leyris disparaît des rééditions de *La dernière bande* (1959) (Van Hulle, 2015, pp. 76-77).

Ce qui est peut-être encore moins étudié, c'est l'importance prise par les personnes qui ont encouragé Beckett à se lancer dans l'auto-traduction de ses textes en anglais, comme son éditeur américain Barney Rosset, qui n'a cessé de lui demander de traduire lui-même *Godot* ou *Molloy* comme dans cette lettre de juillet 1953, datant du tout début de leur collaboration : « If you would accept my first choice of translator the whole thing would be easily settled. That choice of course being you » (Rosset, 2016, p. 62). Quant aux personnes qui l'aidaient à traduire, au jour le jour, comme Barbara Bray, qui fut l'amante de Beckett pendant plus de trente années, leur travail n'a laissé que peu de traces, en dehors des lettres qu'il lui a envoyées. Celles-ci donnent pourtant une idée de l'ampleur de l'investissement de Bray dans la carrière de Beckett. Elles mettent d'abord en lumière les multiples façons dont il s'est appuyé sur elle au fil des ans, et ce souvent de manière très pragmatique. Elle a ainsi fréquemment joué le rôle de secrétaire. Lors de vacances en Autriche à l'été 1963, par exemple, Beckett demande à Bray de lui envoyer un exemplaire du *Cascando* anglais car il a emporté le texte français par erreur (3 juillet 1963, TCD MS 10948/1/236[2]). Beckett savait aussi pouvoir compter sur les compétences sociales de Bray : elle servit régulièrement d'intermédiaire dans des situations délicates, facilitant les relations avec les gens des deux côtés de la Manche. Ainsi, à deux reprises par exemple, il s'appuya sur l'amitié qu'elle entretenait avec l'acteur Jack MacGowran. Grâce à elle, l'acteur abandonna son spectacle *End of Day*, un pot-pourri de textes de Beckett, que l'écrivain n'aimait pas beaucoup : « I suspect you y es pour quelque chose and am grateful if so », lui écrivit-il avec reconnaissance dans un mélange d'anglais et de français le 29 décembre 1962 (Beckett 2014, p. 520).

[2] Les lettres que Beckett a écrites à Bray sont conservées à la bibliothèque de Trinity College Dublin et sont cataloguées sous la cote 10948/1.

Les lettres illustrent également comment Bray aidait Beckett à s'auto-traduire. Elles révèlent par exemple comment elle participe à la traduction vers le français de *Watt*, dernier roman rédigé en anglais par Beckett pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que seuls Agnès et Ludovic Janvier sont reconnus comme cotraducteurs. Pendant l'été 1967, alors qu'il séjourne à Berlin, Beckett écrit qu'il a été occupé à réviser la version qu'il avait précédemment travaillée avec les Janvier (29 août et 30 août 1967 TCD MS 10948/1/395 et 396). Après son séjour en Sardaigne en octobre 1967 (TCD MS 10948/1/407), la correspondance révèle que Bray traduit les poèmes qui figurent dans l'addenda et le madrigal de Nelly inséré au début du roman. Au début du mois de mars 1968, elle propose une série de corrections sur le texte : « m'amour » au lieu de « mignonne », en corrige une coquille, biffant « rendre » dans « me rendre garant » pour le remplacer par « porter » afin de former une phrase française plus idiomatique (TCD MS 10948/1/409), autant d'annotations qui seront par la suite insérées dans la version publiée (1968, pp. 11-12).

Mais leur collaboration textuelle va bien au-delà de la seule activité d'auto-traduction. Les lettres de Beckett à Bray fonctionnent comme une caisse de résonance créative, même, ou surtout, quand elles abordent des questions intimes (Ryan, 2019). L'exemple de la pièce télévisuelle *Ghost Trio*, écrite pendant l'hiver 1976, est à ce titre très révélateur. Beckett séjourne au Maroc, à Tanger, avec son épouse. Pour une fois, il a l'air content de lui, écrivant à Bray que, malgré des problèmes liés à sa méconnaissance de questions techniques, il continue le travail sur la pièce télévisuelle de manière satisfaisante et qu'il en a désormais dessiné le « squelette » (TCD MS 10948/1/594, 8 jan. 1976). Deux jours plus tard, il en a écrit « l'essentiel » (TCD MS 10948/1/595 10 jan. 1976). Dix jours plus tard encore, il essaie auprès d'elle le titre *Tryst*, « rendez-vous amoureux », et saisit en une phrase l'esthétique de la pièce, qui, écrit-il, se trouve au « croisement » d'*En attendant Godot* et de *Eh Joe* (2016, p. 419, 22 jan. 1976).

Toutefois, il se reprend, deux jours plus tard, notant que son « combat » avec la pièce continue. Il propose le nouveau titre de *Chamber Telly*, littéralement, « Télé de chambre » (TCD MS 10948/1/599, 24 jan. 1976). Dans les lettres suivantes, c'est son découragement habituel qui l'emporte, et il passe à la rhétorique de la plainte et de l'épuisement, dont il est très coutumier (TCD MS 10948/1/600, 26 jan. 1976). Trois jours plus tard, il écrit que son travail est « à l'arrêt » (2016, p. 420, 29 jan. 1976), et le 1er février, il admet sa défaite (TCD MS 10948/1/602, 1 fév. 1976). Pourtant, plus d'un an plus tard, le manège reprend ; en avril 1977, Beckett séjourne de nouveau à Tanger avec sa femme, mais c'est à nouveau à Bray qu'il confie son angoisse. La pièce a en effet été retransmise à la BBC le 17 avril, et c'est vers Bray qu'il se tourne pour avoir un avis éclairé sur l'adaptation, alors qu'il en prépare la version pour la télévision allemande, et il semble soulagé qu'elle ait apprécié le programme (TCD MS 10948/1/611, 27 avril 1977).

La dépendance autant affective qu'intellectuelle manifestée dans cet échange nous renvoie à la nature même de l'échange épistolier. Comme le suggère Janet Gurkin Altman dans *Epistolarity: Approaches to a Form*, la lettre, qui fonctionne comme un substitut de l'amant, est « taillée pour l'intrigue amoureuse, en ce qu'elle met l'accent sur la séparation et les retrouvailles » (1982, p. 19). *Tryst*, l'un des titres « essayés » par Beckett pour cette pièce télévisuelle, signifie en effet « rendez-vous amoureux ». Or, en tombant amoureux de Bray, Beckett s'est rapidement retrouvé piégé dans un triangle amoureux dont il n'avait en réalité aucune intention de sortir, une relation qu'il n'a cessé de représenter dans son œuvre, de *Play* à *Ghost Trio* en passant par *Come and Go*. Aussi, dans les premières années de leur liaison, la lettre devient ainsi un enjeu en soi : elle témoigne de l'exclusion de Bray du domaine du public, tout en offrant à Beckett un espace pour négocier les termes d'une relation souvent douloureuse. Dans le cas du scripteur, l'insuffisance de la lettre reflète son incapacité à satisfaire l'être aimé : « I know this is not the letter you want. Off it goes nevertheless », écrit-il par exemple le 22 janvier 1959 (Beckett,

2014, p. 283). La lettre matérialise donc les manquements du destinateur. En conséquence de quoi, les lettres de Beckett à Bray sont pleines d'excuses : le 7 août 1959, il lui écrit : « [f]orgive this stupid letter » (2014, pp. 237-238).

Au cours de l'été 1960, Beckett écrit même que, contrairement à Bray, il n'est pas un bon épistolier, mais qu'il continuera à essayer de lui écrire tout de même. Tout porte à croire qu'il expérimente, sous forme épistolaire, la poétique du « fail better » (échouer mieux) qu'il continuera d'explorer deux décennies plus tard dans *Mal vu mal dit* (1980) *ou Worstward Ho* (1983). Cette poétique, qui se loge aussi au cœur de son esthétique du pire et de la déformation verbale, trouve son expression parfaitement imparfaite dans l'auto-traduction (Sardin-Damestoy, 2002). Du point de vue du destinateur, la lettre à Bray fonctionne ainsi comme un avant-texte de l'œuvre en cours, c'est un espace d'expérimentation de la poétique de l'écrivain, qui existe dans le cadre contraint de cet échange dialogique et scriptural que lui offre Bray.

3. Barbara Wright et Nathalie Sarraute cotraductrices d'*Enfance* (1982-1983)

Dans *Traduire avec l'auteur*, Patrick Hersant remarque que lorsqu'un traducteur s'adresse à son auteur pour lui demander des éclaircissements sur son texte, il s'appuie sur le présupposé que l'intention de l'auteur est connaissable, présupposé que la critique au XX^{e} siècle n'a cessé de remettre en cause (2020, p. 36). Or, cette question se trouve au cœur des échanges entre la traductrice Barbara Wright et Nathalie Sarraute (1900-1999) à partir de la fin des années 1970. Sarraute a pu expliquer à maintes reprises qu'elle n'a jamais été très intéressée par l'inconscient. Ce qu'elle cherche dans sa littérature, c'est les mots pour exprimer ces mouvements intérieurs de l'âme, les tropismes, des « sensations » qui sont à un « niveau préconscient », dit-elle dans un entretien radiophonique de 1976[3]. Sarraute cherche à recréer ce qui provoque l'émotion, et précise que les tropismes n'ont pas d'existence tant que le langage ne les a pas exprimés par des analogies, des images simples ou encore par le rythme de la phrase. Cette quête de « l'usage de la parole » littéraire, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Sarraute traduit par Barbara Wright en 1978, passe par une très grande minutie dans l'écriture, minutie qui se manifeste dans les nombreuses réécritures que comporte les manuscrits de Sarraute et une gestation très longue. Or, qui dit traduction, dit médiation par une autre langue, et donc remplacement des signifiants sur lesquels repose justement la poétique sarrautienne.

Dans un article intitulé « On Translating Nathalie Sarraute » rédigé à la demande de George Braziller au moment de la publication de *Childhood* en 1984[4], puis dans « Nathalie Sarraute et l'Angleterre » paru dans la revue *Critique* en 2002, après la mort de l'autrice, Barbara Wright a commenté la méthode de traduction adoptée : « ensemble, on produisait ses traductions anglaises. J'ai toujours insisté pour que l'éditeur anglais mette : "Translated… in consultation with the author", parce qu'il y a toujours beaucoup d'elle dans le résultat final. Heureusement. » (2002, p. 133). Wright raconte aussi volontiers comment elle a été choisie pour remplacer la traductrice attitrée de Sarraute en anglais : « l'éditeur John Calder suggère à Maria Jolas, qui avait appartenu au cercle de James Joyce à Paris que, plutôt que de "perdre son temps" à traduire, elle ferait beaucoup mieux d'écrire ses mémoires. Et il me demande de prendre le relais comme traductrice anglaise de Nathalie Sarraute » (2002, p. 135). Et Wright de poursuivre :

[3] Entretien avec Viviane Forrester pour « Poésie ininterrompue », 1ère diffusion : 08 février 1976._Https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/nathalie-sarraute-tropismes-c-etait-comme-la-premiere-source-quelque-chose-est-sorti-dont-je-n-ai-plus-cesse-de-m-occuper-6293383

[4] Les extraits des documents inédits dans cette partie de l'article sont publiés avec l'aimable autorisation de la Lilly Library, Université d'Indiana, à Bloomington et du Wright Estate.

> C'est le vieux cliché de tous les temps, la proposition que tout traducteur consciencieux, et qui aime son métier, aspire à produire « ce que l'auteur aurait fait s'il avait écrit son texte dans la langue d'arrivée ». Ça m'est bien égal que ce soit un cliché, c'est beau, c'est honnête, et ce n'est pas du tout mal comme idéal. [...] je n'ai jamais réussi à la convaincre qu'elle aurait été – presque – capable de faire ses traductions anglaises elle-même. Son amour de la langue l'amenait à en avoir une connaissance profonde, avec ses nuances, ses excentricités… [...] Donc elle était le parfait auteur pour le traducteur. [...]
>
> Tout ce qu'elle écrivait étant de la poésie, il fallait donc tout faire pour reproduire sa musicalité. [...] Nous avons très vite inventé notre méthode de travail. C'est-à-dire qu'elle s'est établie toute seule. Au début, ce sont deux textes assez courts que j'ai traduits : *Elle est là* et *L'Usage de la parole*, et pour eux je suis allée avenue Pierre-1er-de-Serbie, les lui lire à haute voix pendant qu'elle suivait le texte français. Quand il y avait quelque chose qu'elle n'aimait pas, ou dont elle n'était pas sûre, elle m'arrêtait, et on discutait. (2002, pp. 135-136)

Mais la réalité de la collaboration est un peu plus complexe, et cette complexité est révélée par la correspondance de Barbara Wright conservée dans le fonds B. Wright de la Lilly Library dans l'Indiana. Les échanges commencent dès la première traduction de Wright, celle de la pièce *It Is There (Elle est là)*. Ayant envoyé la dernière version de sa traduction en cours à l'écrivaine, celle-ci lui répond que si le « ton » y est, et le « rythme », et si son texte ne comporte pas de « faux-sens », elle aimerait quand même passer le texte au « peigne fin » avec elle, soit de vive-voix, soit par écrit[5]. Après leur rencontre, et une première série de modifications, Sarraute reviendra encore par deux fois sur le texte ainsi produit[6].

L'ampleur des modifications demandées par l'écrivaine sur ce premier texte peut expliquer les réserves que Wright exprima à l'idée de collaborer avec Sarraute sur un texte aussi long qu'*Enfance*. Une lettre à Keith Goldsmith, qui travaille chez George Braziller, l'éditeur américain de Nathalie Sarraute, donne ainsi une idée des réserves de Wright à la perspective de cette collaboration[7]. Pourtant, dans « Translating Nathalie Sarraute », Wright raconta par la suite comment elle passa huit jours merveilleux dans la maison de campagne de l'écrivaine à retravailler sa traduction d'*Enfance* à la fin de l'été 1983 dans une forme d'entente parfaite. Mais encore une fois, la correspondance permet de nuancer la version idyllique présentée par Wright publiquement. Tout d'abord, à la lumière des archives, on comprend que la collaboration n'a pas duré huit jours, mais qu'elle s'est étalée en réalité sur plus de onze mois, puisque dès septembre de l'année précédente, Sarraute demanda à Wright de corriger des éléments de sa traduction.

Dans une lettre datée du 15 septembre 1982 en effet, elle suggéra que Wright corrige 170 points de son texte, corrections qu'elle attend pour… le 28 septembre ! Huit pages de notes bien touffues accompagnent cette lettre qui porte cette mention manuscrite de Wright, laquelle dit bien son agacement : « These are the "quelques infimes corrections" mentioned in NS's letter of 15 Sept 1982 !! ». De nombreuses remarques de Sarraute concernent le lexique, et des cas possibles de « non-concordance » au sens où Henri Meschonnic emploie ce terme,

[5] Lettre du 7 juin 1978, boîte 6, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

[6] Lettre du 30 juin puis du 18 septembre 1978, boîte 6, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

[7] Dans sa lettre du 12 juin 1983, Wright se plaint de devoir taper le texte, une tâche fastidieuse mais utile pour le réviser. Elle ne peut pas dire quand la traduction sera prête, car cela dépend de Nathalie Sarraute, qui aime revoir chaque mot. Ce processus avait été rapide pour un livre comme *L'Usage de la parole*, écrit-elle, mais cette fois, avec 257 pages, ce sera plus compliqué. Boîte 8, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

c'est-à-dire quand une même unité de traduction n'est pas rendue par la même unité dans le texte d'arrivée (1999, p. 203). Pour Sarraute, le non-respect des répétitions ou des polyptotes entraine un amoindrissement de la cohérence textuelle. Dans le courrier du 15 septembre 1982, pour le seul premier chapitre, huit réécritures sont suggérées. Celles-ci concernent les unités de traduction *tant bien que mal, s'échappe* (deux fois), *hors des mots*, *vivant* puis *vivantes*, *je vous en avertis*, *se redresse* et *tend.* Sarraute suggère ainsi, par exemple, de traduire les occurrences de *s'échappe* puis *échappe* par le calque *escapes* puis la forme *is escaping*, plutôt que les tournures plus imagées *is dissolved* et *is oozing* choisies au départ par Wright. Il faut dire que la traduction de la langue imagée et concrète de l'autrice est un point important pour elle, ce dont Wright est bien consciente, elle aussi. Dans sa lettre de septembre 1983 à Keith Goldsmith, Wright explique la difficulté à traduire la langue de Sarraute, difficulté qu'elle met sur le compte du fait que l'écrivaine exprime des idées abstraites à l'aide d'images très concrètes[8].

La traduction de cette langue imagée donne lieu à des négociations et des compromis, que Wright raconte sous forme de dialogue à Goldsmith :

> Her main queries were when she felt I had turned her concrete imagery back into abstract language; "Why can't we say x or y in English?" she would ask, and I would often answer: "Because it sounds bizarre." "But it sounds bizarre in French too," she would object. "Ho ho," I would retort, "it's all very well for you, the author can do what he likes, but if the poor translator strays too far into the bizarre then his work is going to read like translationese." This was a point she well understood, of course, but nevertheless she was still eager for the imagery to remain, even if some bizarrerie resulted. So it was always a question of compromise, and I think we were about equal in our willingness to see the other's point of view[9].

Dans ce dialogue rapporté ici par Wright, la traductrice se fait la porte-parole des normes traductives en vigueur dans l'édition américaine et britannique à l'époque, anticipant le dialogue à venir avec les commanditaires du texte anglais. Ce dialogue fait aussi écho au dialogue qui est constitutif du texte même *d'Enfance*. Dans *Enfance*, en effet, deux voix s'expriment, un « je » et un « tu » ; l'une des voix contrôle l'autre, qui sont les deux faces du même moi. Dans un entretien de 1989, Sarraute explique ce qui a donné naissance à ce dialogue constitutif d'*Enfance* :

> Je me laisse toujours un peu aller à ce que j'ai envie de faire [...] ce qui commence à vivre en moi, et à ce moment-là [quand j'ai commencé à écrire *Enfance*] j'avais eu envie de reprendre quelques instants de mon enfance, des instants que j'avais choisis justement parce la plupart du temps j'y retrouvais ces mouvements intérieurs que j'avais appelés « tropismes », faute de mieux quand j'ai commencé à écrire. Et puis quand j'ai terminé ce livre, je suis retombée dans mes folies de toujours, parce que c'est mon élément, parce que c'est là que ça m'intéresse de chercher, de travailler. [...] Je ne m'analyse jamais beaucoup vous savez, et alors je m'étais dit à moi-même « mais ce n'est pas possible parce que je ne serai plus libre de mes mouvements, je vais être prise dans du réel. Il faudra que j'adhère au réel. – Tu ne vas pas faire ça, tu ne pourras pas faire ça. » J'avais noté cette espèce de dialogue dans un cahier, et après ce dialogue, je l'ai repris en l'arrangeant, en le travaillant un peu. Je l'ai repris dans mon livre et ce dialogue court tout au long du livre,

[8] Lettre du 15 septembre 1983, boîte 8, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

[9] Idem.

> c'est le dialogue entre celui qui raisonne, qui se rappelle et celui qui se laisse aller à ses sensations, il y en a un qui contrôle ce que l'autre dit, qui contrôle sa forme et l'autre qui essaye de fouiller dans les sensations du passé[10].

Le dialogisme constitutif du texte source, et le système de contrôle qu'il permet, se déplace ou se translate, donc, dans le processus traductif. Le contrôle exercé par Sarraute sur sa propre voix est reproduit dans le contrôle qu'elle exerce sur sa traductrice anglaise. C'est aussi ce contrôle qui manquait à Sarraute avec Maria Jolas, sa traductrice précédente vers l'anglais, comme nous l'apprend une autre lettre de Barbara Wright qui explique ce qui a poussé John Calder, l'éditeur britannique de Nathalie Sarraute, à confier les traductions de Sarraute à Wright. En effet, il s'avère que Calder poussait pour remplacer Maria Jolas car cette dernière ne voulait rien changer à son texte, ce qui signifiait que Sarraute n'avait pas la main sur les choix faits par sa traductrice en langue anglaise :

> Nathalie told me that Maria refused to give her a script, she just went to read her translation to her. When Nathalie protested that something wasn't right, Jolas simply told her oh yes it was, and that was how it was going to be, anyway. [...] she was dominated[11].

Ce système de contrôle se prolongea par la suite dans les échanges que la traductrice eut avec l'éditeur, quand elle prit le relais de l'autrice dans un document inséré dans son courrier à l'éditeur qui accompagne son manuscrit : elle glissa une page sur des points techniques où elle se fait la porte-parole de l'autrice, jouant le rôle d'alter ego auprès de l'éditeur[12].

Pourtant, l'autrice est en réalité loin de pouvoir tout contrôler, comme en témoigne une anecdote rapportée par Wright dans sa lettre de septembre 1983 à Goldsmith. Elle y commente un exemple de la difficulté rencontrée pour rendre la langue très concrète et imagée utilisée par Sarraute pour dire des sentiments autrement indicibles. Elle revient sur l'emploi du polyptote *déroulement/enroulé* qui lui posa longtemps problème, et qu'elle ne résolut pas avec l'aide de l'écrivaine mais seulement plusieurs jours après leur entrevue. Cette figure du fil déroulé/enroulé est utilisée pour désigner l'amour qui lie la jeune Nathalie et ses parents divorcés :

> À ce moment-là, et pour toujours, envers et contre toutes les apparences, un lien invisible que rien n'a pu détruire nous a attachés l'un à l'autre… [...] tous mes rapports avec mon père, avec ma mère, avec Véra [sa belle-mère], leurs rapports entre eux, n'ont été que le déroulement de ce qui s'était enroulé là. (Sarraute, 1983, p. 116)

Wright commente ce passage délicat dans sa lettre à Goldsmith :

> I can't tell you how many hours I spent over the last sentence on p. 61: it was very bizarre in French, but that was the way NS wanted it. It had to give you the picture of something real, like a ball of wool, being wound up and unwound. I couldn't even come up with a satisfactory suggestion in all those 8 days in Chérence, so I brought the problem back with me. Then one day I saw a remark about an elderly British actress: "Marjorie Westbury will never die, she'll only unravel." And I thought of Macbeth and his "sleep that knits up the ravell'd sleave of care", so I suggested whatever it was I put: "Unravelled" and

[10] « Du jour au lendemain », 18 octobre 1989, entretien avec Alain Veinstein._Https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/du-jour-au-lendemain-tu-ne-t-aimes-pas-1ere-diffusion-18-10-1989-6650102

[11] Lettre de B. Wright à Robert Anderson du 9 septembre 2006, boîte 2, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

[12] Lettre du 28 août 1983 à Keith Goldsmith, boîte 8, dossier Organizations and Publications, G. Braziller Correspondence, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

> "enravelled", I think. It had to be enravelled, for the rhythm. And Madame was delighted, so I hope you will let it pass[13].

Le texte définitif adoptera effectivement cette trouvaille de Wright qui « ravit » tant Sarraute, mais que l'écrivaine ne contribua ni directement, ni consciemment, à produire. Si l'on en croit le récit fait par Wright, cette mise en relation de ces deux intertextes tient davantage du surgissement créateur résultant d'un jeu de va-et-vient entre conscient et inconscient que d'une recherche consciente.

4. Barbara Bray traductrice de Marguerite Duras : le succès de *The Lover* (1985)

Lors de mes recherches sur Barbara Bray, je suis aussi tombée sur les lettres que l'éditeur américain André Schiffrin lui a écrites dans les années 1980, ainsi que celles qu'il a envoyées à Marguerite Duras, et à d'autres destinataires comme l'agent de Pantheon Books en Europe, la maison d'édition américaine qu'il dirigeait à l'époque. Schiffrin se décrivait lui-même comme un éditeur généraliste intéressé par les sciences sociales et voulant influencer la pensée américaine, principalement dans les universités (2009, p. 203).

À sa sortie en France, *L'Amant*, fut un véritable événement littéraire, remportant le prix Goncourt en novembre 1984. Bray était alors la traductrice préférée de Duras vers l'anglais. Ce fut donc naturellement vers elle que Schiffrin se tourna pour faire traduire *L'Amant* dont il avait acquis les droits pour le marché américain. Il lui écrivit le 1er novembre 1984 qu'elle était la traductrice idéale pour le livre. Il lui était aussi redevable, car elle avait accepté de laisser de côté ce sur quoi elle travaillait à l'époque, pour se mettre à la traduction sans délai. Schiffrin voulait surfer sur le succès du livre en France, où il s'était vendu à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires en quelques mois, et il souhaitait présenter le texte au public nord-américain le plus rapidement possible.

Bray accepta, et le livre fut prêt à être distribué dès le mois de mai 1985. Avant la mi-juin, 25 000 exemplaires avaient déjà été envoyés dans les librairies d'Amérique du Nord, prêts à être commercialisés, comme on l'apprend dans la correspondance de Schiffrin. Un premier article de Mike Levitas pour *New York Times Book Review* est très positif, et en juillet *The Lover* atterrit à la 9e place du classement des meilleures ventes de livres publié par le *New York Times*. Cela faisait plusieurs décennies qu'un tel exploit n'avait pas été réalisé par un livre francophone : les précédents étant *The Mandarins* de Simone de Beauvoir et *The Last of the Just* d'André Schwarz-Bart – deux Prix Goncourt – mais qui remontent aux années 1950.

Ce succès n'allait pas de soi, car à Edwin McDowell du *New York Times*, Schiffrin confia dans une lettre de fin juillet 1985 que les libraires et les critiques avaient trouvé le livre un peu obscur et difficile à suivre. En réalité, ces réserves initiales n'empêchèrent pas *The Lover* de devenir très vite un best-seller dans les grandes villes américaines, succès qu'il attribue au travail des libraires indépendants[14]. À Duras, il écrit que les ventes du livre sont tout à fait « remarquables »[15].

Très vite en effet, le stock de 60 000 exemplaires est épuisé. Schiffrin vend aussi rapidement les droits en format poche pour la somme « substantielle » de 155 000 dollars, soit plus de six fois ce qu'il avait initialement prévu. Mais ce qu'André Schiffrin oublie de dire dans ses missives à Marguerite Duras, à Jérôme Lindon qui lui a vendu les droits du livre, ou à McDowell du *New York Times* – mais peut-être n'en est-il pas conscient lui-même ? –, c'est que le succès du livre

[13] Lettre du 15 septembre 1983, boîte 8, Wright, B. mss., Lilly Library, Indiana University, Bloomington, Indiana.

[14] Lettre du 31 juillet. André Schiffrin Papers; boîte 3, dossier 1, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library.

[15] Lettre du 7 août 1985. *Ibid*.

doit beaucoup à la traduction que Bray a faite de manière expresse, et avec tout le talent que lui reconnaît la profession : elle avait déjà remporté deux prix Scott Moncrieff et allait bientôt en remporter un autre pour *The Lover*.

Pourtant, dès le mois de mai 1985, alors que le texte commence à circuler parmi les professionnels du livre, Schiffrin avait écrit à Bray que sa traduction avait déjà recueilli beaucoup d'éloges. Lui-même souligna à cette occasion la qualité de son travail, et le fait qu'il n'eut pas besoin de réviser le texte, s'étant aperçu que les choix de traduction de Bray étaient de loin meilleurs que ceux qu'il aurait pu proposer[16]. *L'Amant* raconte l'adolescence de Duras dans l'Indochine coloniale française. Duras l'avait déjà racontée dans la pièce *Eden Cinema* (1977) et, dès 1950, dans *Barrage contre le Pacifique*, roman écrit à la troisième personne. Cette fois, cependant, Duras utilise la première personne pour faire le récit scandaleux de l'initiation sexuelle d'une jeune Française de 15 ans désargentée par un riche Chinois de 27 ans. Bien qu'il ne fût pas « commercial » au sens où l'entend Schiffrin, le livre est certainement moins austère dans son contenu et beaucoup moins expérimental dans sa forme que *La Maladie de la mort*, l'œuvre de fiction précédente de Duras, dont Minuit avait déjà vendu 40 000 exemplaires.

Il est intéressant d'étudier comment Bray traduit l'écriture durassienne dans ce texte. Tout d'abord, elle observe une certaine réserve. Elle ne censure pas le texte source, mais choisit les termes avec subtilité, comme elle le confia dans un entretien : « il faut savoir contrôler ou moduler l'intensité de [Duras]. Quelquefois ce sont les mots individuellement qui sont chargés d'un poids érotique ou pervers. Et il faut juger à quel point c'est dans l'intention de l'auteur et à quel point il est nécessaire de se restreindre. » (Bray dans Harvey, 2005, p. 337) Un exemple de sa réserve se voit dans sa traduction du substantif *jouissance* par le terme *pleasure*, un choix qu'un critique qualifie d'« euphémisme trompeur », estimant que ce substantif est plus « correctement traduit » par le terme *orgasm* dans *The North China Lover* (1992), une autre réécriture du même récit traduit en anglais par Leigh Hafrey (Phillips, 2000, p. 387). Mais on imagine mal la traductrice écrire « At the age of fifteen I had the face of orgasm, and yet I had no knowledge of orgasm » pour « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance » (Duras, 1984, p. 15), où le terme *jouissance* est ici synonyme de « plaisir intense ». D'érotique, le texte en serait devenu pornographique.

Des années avant cet entretien, Bray avait publié un texte intitulé « Translating Duras ». Elle y parle de l'hybridité de l'écriture de l'écrivaine, dont elle souligne la « bizarrerie » du style. « Dans *L'Amant*, écrit-elle, Duras fait un usage virtuose des libertés formelles gagnées au prix d'années d'expérimentation » (1992, p. 5). Duras parle elle, dans *L'Amant*, de l'« inconvenance fondamentale » de son écriture (1984, p. 15). Pour l'autrice, déconstruire la langue française signifie écrire contre son éducation, contre la bienséance et la retenue qu'elle implique ; cela signifie aussi écrire contre la belle langue. Pour y parvenir, elle adopte un certain nombre de tropes, dont les répétitions, en particulier de mots considérés comme « vils » ou « grossiers » par les grammairiens et académiciens de l'époque Classique. Le verbe *faire*, considéré comme « faible » et inélégant encore aujourd'hui, apparaît ainsi sept fois dans un paragraphe de 37 lignes au début du roman (1984, pp. 11-12). En outre, le phrasé de Duras est souvent marqué par une forme d'oralité et de familiarité, comme lorsqu'elle écrit « Je suis longtemps sans avoir de robes à moi » (1984, p. 28), alors que l'on aurait attendu « Je suis **restée** longtemps sans avoir de robe à moi » (je souligne). Parfois, Bray reste très près de cette esthétique de la maladresse. Par exemple, de nombreuses occurrences étranges de l'emploi de la préposition *dans* sont reproduites dans le texte anglais. Bray choisit ainsi d'écrire « in the same silence » (1997, p. 3) pour « dans le même silence » (1984, p. 9). À d'autres moments, Bray ne traduit

[16] Lettre du 13 mai 1985 à Barbara Bray. André Schiffrin Papers; boîte 3, dossier 2, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library.

pas littéralement, comme lorsqu'elle rend « je suis dans une tristesse que j'attendais » (1984, p. 57) par « I feel a sadness I expected » (1997, p. 44). Quelquefois aussi, Bray calque la syntaxe disjonctive de Duras. Par exemple, dans l'incipit, là où Duras écrit « Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi » (1984, p. 9), Bray propose « One day, I was already old, in the entrance of a public place a man came up to me » (1997, p. 3), suivant d'assez près la syntaxe de Duras.

En revanche, la traductrice s'écarte parfois de la syntaxe erratique de Duras, pour la normaliser. Ainsi, l'anaphore dans « À dix-huit ans il était déjà trop tard. [...] À dix huit ans j'ai vieilli. » (1984, pp. 9-10) est traduite par « It was already too late when I was eighteen. […] I grew old at eighteen. » (1997, p. 4), ce qui efface la figure de style frappante et la transforme en épiphore imparfaite. Le texte de Bray tend aussi, par moments, à être plus analytique que celui de Duras ; elle ajoute en effet parfois des mots de liaison là où il n'y en a pas dans la version française (Malloy, 2019, p. 143) ou rend un lien entre les propositions plus facile à suivre, comme lorsqu'elle écrit : « He says he's lonely, horribly lonely because of this love he feels for her » (1997, p. 37) pour « Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle » (1984, p. 48). Bray s'approche donc de la langue de Duras sans aller toutefois trop à contre-courant de l'anglais. Elle veille à ce que son texte reste accessible au lectorat visé, en tenant compte de la norme de « fluidité » présente dans l'édition en langue anglophone (Venuti, 2008, p. 19), mais sans s'y abandonner complètement, produisant une traduction malgré tout de tendance plutôt sourcière. Bray applique également cet équilibre entre les effets d'exotisation et effets de naturalisation dans le traitement des références culturelles. Par exemple, elle traduit « l'agrégation » (1984, p. 11) par l'expression légèrement inexacte « a good degree » (1997, p. 5). Ailleurs, elle semble vouloir rendre le texte accessible au lecteur étranger, tout en conservant le français intact : à cette fin, elle ajoute des clauses appositives explicatives, comme lorsqu'elle traduit « Madame la directrice » (1984, p. 30) par « The headmistress, Madame la directrice » (1997, p. 21) ou complète « un jeudi après-midi à la pension » (1984, p. 46) par « the weekly half-holiday » (1997, p. 36).

Une critique, pour le *New York Times*, à la sortie du livre, célèbra la prouesse formelle de Duras :

> Americans on the whole do not get on with the French novel, and certainly not with the French experimental writers with whom Marguerite Duras is most often linked. It is true that in much of her work, Miss Duras uses obscurity – or at least manner and formal control – to combat or disguise her tendency to be melodramatic and sentimental. But in her small, perfect, new novel, she has found in reworking material she has used before – material evidently full of personal meaning – a felicitous and masterly balance between formalism and powerful emotional effect. "The Lover," in this fine translation by Barbara Bray, is accessible the way Thomas Mann's "Death in Venice" or D. M. Thomas's "White Hotel" are accessible, both because of the interesting narrative particulars – one might say the surface of the works – and because they deal successfully with strong basic themes of erotic love and death. (Johnson, 1985, p. 1)

Après une analyse détaillée de la représentation de la passion amoureuse dans la littérature, dans une perspective genrée, ce qui fait sens quand on pense que les programmes d'études féminines se sont multipliés dans les universités américaines dans les années 1980 (Ginsberg, 2008, p. 16), la journaliste fait l'éloge du style de Duras :

> It is hard to think of a recent work in English that so perfectly accomplishes its complicated aims in a manner so austere. Miss Duras, like some other French writers, produces the richness of her effects in the blanks and silences of her minimalist sentences. (Johnson, 1985, p. 1)

La critique va aussi expliquer la place que va prendre l'ouvrage dans le marché américain du livre et son succès dans les termes suivants :

> It is interesting to think about the thematic connections, even certain stylistic connections, between this powerful, authentic and completely successful work, and the enormously popular supermarket romance genre, which, despite its clumsiness and inauthenticity, acknowledges – which recent serious American novels less and less often do – the existence of psychological archetypes and some of the primordial functions of storytelling. (Johnson, 1985, p. 1)

Il est sous-entendu dans ces lignes que le roman de Duras présente des caractéristiques d'une littérature exigeante autant que commerciale, et qu'il est donc à même d'attirer à la fois le grand public et un lectorat plus élitiste. Ce succès fut encore confirmé par les rééditions nombreuses du texte depuis 1985 en anglais et par l'adaptation cinématographique réalisée en langue anglaise par Jean-Jacques Annaud en 1992, autant de marques de canonisation qui n'auraient vraisemblablement pas existé sans l'exercice d'équilibriste réalisé par Bray entre traduction à tendance sourcière et à tendance cibliste.

5. Conclusion

Cette recherche archivistique montre que les correspondances de traductrices constituent de précieuses sources d'information sur le processus traductif et éditorial. Ces correspondances nous renseignent sur le degré et la nature du travail collaboratif induit par le processus traductif. Tandis que les lettres d'écrivains apportent un éclairage sur la gestation de l'œuvre et informent sur la vision esthétique des correspondants, les lettres de et aux traductrices renseignent sur leur position traductive, leurs relations avec leurs destinataires et leur projet traductif. Ces documents, lus à la lumière de l'horizon de la traductrice, constitué du contexte social, historique, des normes en vigueur, et des conventions littéraires, associée à l'analyse textuelle, nous permettent de faire une sociologie des traductrices qui est aussi une sociologie des textes. Elle montre aussi que loin de produire un simple récit sur la circulation internationale d'une œuvre, l'étude de ces documents épistolaires, même quand la traductrice en est absente, croisés avec d'autres sources telles que des articles de presse, permet de recontextualiser finement le processus traductif ainsi que la réception du texte produit. Ces sources constituent la trame invisible mais essentielle de la construction du succès d'un texte ou d'un auteur à l'étranger, tout en redonnant une voix à la traductrice, artisane de ce succès souvent occultée.

6. Références

Altman, J. G. (1982). *Epistolarity: Approaches to a Form*. Ohio State University Press.

Beckett, S. (2014). *The Letters of Samuel Beckett: 1957–1965,* vol. 3. In G. Craig, D. Gunn, M. Fehsenfeld & L. M. Overbeck (Eds.). Cambridge University Press.

Beckett, S. (2016). *The Letters of Samuel Beckett: 1966-1989*, vol. 4. In G. Craig, M. Gunn, M. Fehsenfeld & L. M. Overbeck (Eds.). Cambridge University Press.

Beckett, S. (1968). *Watt*. Éditions de Minuit.

Bray, B. (1992). Translating Duras. In Duras M. *Four Plays*. Oberon books, 4-7.

Castellano-Ortolà, E. (2024). *Agencies in Feminist Translator Studies. Barbara Godard and the Crossroads of Literature in Canada*. Routledge.

Chesterman, A. (2009). The Name and nature of translator studies. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, *22*(42), 13-22. https://doi.org/10.7146/hjlcb.v22i42.96844

Collinge, L. (2000). *Beckett traduit Beckett. De* Malone meurt *à* Malone Dies, *l'imaginaire en traduction*. Droz.

Diaz, B. (2002). *L'Épistolaire ou la pensée nomade.* Presses universitaires de France.

Diaz, B. & Siess, J. (Eds.). (2006). *L'Épistolaire au féminin*. *Correspondances de femmes, XVIII^e^-XX^e^ siècle : Colloque de Cerisy-la-Salle, 1^er^-5 octobre 2003 : actes*. Presses universitaires de Caen. https://doi-org.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/10.4000/books.puc.10216.

Duras, M. (1984). *L'Amant*. Les Éditions de Minuit.
Duras, M. [1985] (1997). *The Lover*. Trad. Barbara Bray. Intr. Maxine Hong Kingston. Pantheon Books.
Ginsberg, A. E. (Ed.) (2008). *The Evolution of American women's studies: reflections on triumphs, controversies, and change*. Palgrave Macmillan.
Harvey, R. (2005). Voix de l'étranger, Barbara Bray, Entretien avec Robert Harvey. In Alazet B. & C. Blot-Labarrère (Eds.), *Cahiers de l'Herne, Marguerite Duras* (pp. 336-337). Herne.
Haroche-Bouzinac, G. & Masson, N. (Eds.). (2005). *Lettre et poésie, Revue de l'Aire, recherches sur l'Épistolaire, 31.*
Hersant, P. (2020). *Traduire avec l'auteur*. Sorbonne Université Presses.
Hovasse, J.-M. (Ed.). (2011). *Correspondance et poésie.* Presses universitaires de Rennes.
Hovasse, J.-M. (Ed.). (2012). *Correspondance et théâtre.* Presses universitaires de Rennes.
Johnson, D. (1985). First Love and Lasting Sorrow. *The New York Times Book Review*, *1*.
Louar, N. (2018). *Figure(s) du bilinguisme beckettien,* coll. "Archives des Lettres Modernes", Minard.
Malloy, N. (2019). Faire trembler la langue. Traduire *L'Amant* du français en anglais. In O. Ammour-Mayeur, F. de Chalonge, Y. Mével & C. Rodgers (Eds.), *Marguerite Duras. Passages, croisements, rencontres* (pp. 141-146). Classiques Garnier.
Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.
Monti, E., (2018), Traduire, une démarche plurielle ? In E. Monti E. & P. Schnyder (Eds.), *Traduire à plusieurs: Collaborative Translation* (pp. 9-18). Editions Orizons.
Montini, C. (2007). *« La bataille du soliloque. » Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946).* Rodopi.
Mooney, S. (2011). *A Tongue Not Mine: Beckett and Translation*, Oxford University Press.
Oustinoff, M. (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov,* L'Harmattan.
Panchón Hidalgo, M. (Ed.). (2024). *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : La place des sources*. Les Cahiers d'Allhis 8, Éditions Chemins de tr@verse.
Panchón Hidalgo, M. & Zaragoza Ninet, G. (2023). Récupération/réhabilitation (de textes censurés d'écrivaines). *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*.
https://worldgender.cnrs.fr/notices/recuperation-rehabilitation-de-textes-censures-decrivaines/
Phillips, J. (2000). Duras. In O. Classe (Ed.), *The Encyclopedia of Literary Translation into English*. Fitzroy Dearborn Publ.
Rabaté, D. (1999). *Poétiques de la voix*. Corti.
Rabaté, D. (2002). Le présent de la parole. *Critique*, *656-657*, 51-61.
Rosset, B. (2016). *Dear Mr. Beckett: Letters from the Publisher: The Samuel Beckett File: Correspondence, Interviews, Photos.* Opus Books.
Ryan, X. (2019). "To talk alone" Beckett's Letters to Barbara Bray and the Epistolary Drama of *Happy Days*. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, *31*, 163-177.
Sardin-Damestoy, P. (2002). *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement.* Artois Presses Université.
Sarraute, N. (1983). *Enfance*. Gallimard.
Schiffrin, A. (2009). *A Political Education: Coming of Age in Paris and New York.* Melville House Publishing.
Van Hulle, D. (2015). *The Making of Krapp's Last Tape/ La dernière Bande.* Bloomsbury.
Vassallo, H. (2023). *Towards a Feminist Translator Studies. Intersectional Activism in Translation and Publishing.* Routledge.
Venuti, L. (2008). *The Translator's Invisibility: A History of Translation.* Routledge.
Verhulst, P., & Dillen, W. (2014). "I can make nothing of it": Beckett's Collaboration with "Merlin" on the English "Molloy." *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, *26*, 107-120.
Wright, B. (2002). Nathalie Sarraute et l'Angleterre. *Critique, 656-657,* 133-139.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Marie Franzos' (1870–1941) extratextual translatorship. Archives and *biographies croisées*

Giada Brighi
Stockholm University

Abstract

Despite the increased attention in translator archives in recent years, studies based on archival sources in Translation Studies have generally focused on male writers who occasionally translated. The present article investigates the extratextual translatorship of the Austrian translator Marie Franzos (1870–1941), who dedicated over forty years to introducing Swedish writers to a German-speaking readership. In this paper, the combination of the multi-perspective approach of *biographies croisées* (Großmann, 2014) and the method of thematic analysis (Braun & Clarke, 2013) is tested on over 1,700 letters collected from several European archives. The correspondence sheds light on Franzos' outstanding contribution to cultural exchanges between Sweden and German-speaking countries and gives visibility to the working dynamics of a woman translator and her authors. The results show that *biographies croisées* and thematic analysis are productive to identify patterns of interactions between a translator and her authors. The tested approach addresses the limitations of traditional biographies by incorporating multiple viewpoints on one biographical subject. However, while patterns are useful to identify broader trends, they do not capture single biographical details. For this reason, a combination of traditional biography with *biographies croisées* is suggested for future research.

Keywords

Translator history, translator archives, biographies croisées, correspondence, female translators

CONTACT

Giada Brighi, giada.brighi@su.se, Stockholm University, Universitätsvägen 10D, 10691 Stockholm, Sweden

 DOI:10.17462/para.2026.01.03

1. Introduction

In the past decade, reflections on the importance of archival material for Translation History (TH) have increased substantially with the so-called "archival turn" (e.g., Cordingley & Hersant, 2021; Woods, 2022; Zanotti, 2023). Although translation has usually been seen as a female activity (e.g., Dam & Koskinen, 2016), studies based on archival sources have mostly focused on famous—generally male—writers who occasionally translated, due to the priority given to preserving their estates (cf. Cordingley & Hersant, 2021, p. 18; Nunes *et al.*, 2021, pp. 8-9; Cordingley, 2022, p. 124). In fact, the papers of translators who worked solely with translation are rarely found in archives (cf. Cordingley & Montini, 2015, p. 7; Pickford, 2021; Svahn 2025). In this context, the over 3,500 extant letters addressed to the Austrian translator of Jewish heritage Marie Franzos (1870-1941) in her estate represent a notable exception. These papers are complemented by Franzos' letters in several author and publisher archives, amounting to a total of around 5,000 letters.

The aim of the present paper is to contribute to knowledge on Franzos' extratextual translatorship through the multiple perspectives allowed by *biographies croisées* (Großmann, 2014). My understanding of extratextual translatorship builds on Svahn's (2020) definition as "a translator's social role". In the present article, correspondence—a type of epitext that can be paratextual if it discloses information on a text (Genette, 1997, p. 346)—is seen as a means to investigate Franzos' actions and interactions with authors and other agents beyond reflections on the translated texts. The term extratextual translatorship is employed to specify the particular dimension of translatorship under examination. It serves to clearly characterize this study as socio-historical, in contrast to investigations using the same kind of epitexts to explore paratextual translatorship. Unlike traditional biographies, *biographies croisées* capture the dynamics of several biographical subjects. The reciprocal effects of their life-crossing are investigated, adding a multi-perspective dimension to traditional biography writing (Großmann, 2014, p. 30). Thus, archival sources not only shed light on Franzos' exceptional contribution to cultural exchanges between Sweden and German-speaking countries but also give visibility to the working dynamics of a woman translator and her authors in the years around 1900. Completely forgotten today beyond her translations – still in print – Franzos worked exclusively as a translator for over forty years (1895–1940).

The study of Franzos' extratextual translatorship through *biographies croisées* makes visible the construction of her social role and how it was shaped by her epistolary exchanges with authors, editors, and publishers (cf. Munday, 2014, p. 77; Kujamäki, 2018, p. 247). I propose that thematic analysis (Braun & Clarke, 2013) can complement *biographies croisées* in cases of abundant correspondence and overcome the impasse of the lack of an established systematic methodology for archive-based TH (cf. Paloposki, 2017, p. 33; Woods, 2022, p. 326).

This article presents the results of the deductive thematic analysis of letters to and from Marie Franzos during the period 1894–1932, guided by Kremmel's (2021) categories for biographical studies on translators with correspondence as a source. First, I discuss the proposed approach in contrast to traditional biographical writing. I then introduce the materials and methods. After presenting the results, I discuss the advantages and limitations of *biographies croisées* combined with thematic analysis to explore extratextual translatorship.

2. Biographies croisées and Biography Studies

Since Venuti's (1995) call to increase the visibility of translators, interest in the human agents behind translated texts has grown in Translation Studies (TS). Chesterman's (2009) call for Translator Studies put this subdiscipline officially on the map and the edited volume *(Literary) Translator Studies* (Kaindl *et al*., 2021) consolidated it as an emerging field. Within German-

speaking academia, this trend stimulated reflections on translator biographies. Makarska (2014) advocates for the importance of translator biographies and proposes a model comprising the categories: language biography and topobiography, networks, (self)representation, and translator biography. In a later article, Makarska (2016) amends her model excluding (self) representation and translator biography and including language, translation criticism and context instead. While comprehensive theoretical or methodological considerations are not developed, applied examples are provided. Eberharter (2018, 2021) adds a Bourdieusian framework to Markarska's model to study 19th-century Polish translators, focusing on biographical data, their pathway to translating, and the translator's oeuvre to determine what translatorial image was built. Kremmel (2021) presents an English summary (geo biography, language biography, networks, and working conditions) of the model proposed in German by Makarska, Eberharter, and in the guidelines (who, what, why, how) for the German translator dictionary *Germersheimer Übersetzerlexikon* (UeLEX) and applies them to correspondence. In the present paper, the categories proposed by Kremmel are tested as the starting point for the deductive thematic analysis.

Contrary to the Anglophone tradition of socio-politically engaged Life Writing, Biography Studies normally rely on methods developed in the discipline of History (cf. De Haan & Renders, 2014, p. 14). Biography scholars such as Klein (2009) and Fetz (2009) have attempted to systematize biographical research with publications that focus on the history and theory of biography, with the aim to create exhaustive typologies of biographical forms and approaches, while foregrounding the ethical, literary, and formal implications of biographical practice – yet translators are notably absent (cf. De Haan & Renders, 2014, p. 13). According to De Haan and Renders (2014, p. 16), the interdisciplinarity of biography comes to light not only in the attention it has received within different academic disciplines but also in its diverse biographical subjects. Consequently, I propose that TS develops its own research methodology based on the specific needs of biographical studies of translators. The present paper represents a first step in this direction by testing the combination of *biographies croisées* and thematic analysis.

Biographies croisées (Großmann, 2014) were developed from *histoire croisée* (Werner & Zimmermann, 2006), focused on the study of interactions, relationships, and the circulation of intersecting transnational research objects. Großmann (2014, p. 29) problematizes the potential infinite number of such interactions and proposes *biographies croisées* to limit the scope of *histoire croisée*. *Biographies croisées* are an analysis model for group biographical studies that consider several subjects and their relationships as constantly evolving interwoven connections (Großmann, 2014, pp. 30-31). Therefore, *biographies croisées* add multiple perspectives – i.e., in the present case that of the translator, of one or several authors, or different aspects of translatorship – to the contextualization typical for biography studies. This multiplicity allows for a deeper understanding of the dynamics of the analyzed relationships, connections, and consequences on their historical context.

The only example of *biographies croisées* in TS today is Kaindl's (2017) study of a German female interpreter during the Nazi regime. In contrast to Großmann, Kaindl focuses on one subject—through a singular *biographie croisée*—and investigates how personal encounters influenced the interpreter's self-image and actions. To overcome Kaindl's exclusive focus on the subject's own views and implicit implementation of the analysis method, in the present article, I test the application of Großmann's multi-perspective *biographies croisées* combined with thematic analysis based on Kremmel's categories for correspondence-based translator biographies.

3. Materials and Methods

To reconstruct Franzos' extratextual translatorship through *biographies croisées*, I conducted a thematic analysis of selected letters. I limited the investigation to epistolary exchanges with authors that lasted at least 10 years for the timeframe 1894–1932: from Franzos' first published translation until Hitler's rise to power curtailed her career due to her Jewish heritage. These selection criteria led to the inclusion of epistolary exchanges between Franzos and the Swedish authors Fredrik Böök, August Brunius, Anna Lenah Elgström, Karl-Erik Forsslund, Per Hallström, Hjalmar and Stina Bergman, Ellen Key, Selma Lagerlöf, John Landquist, Sven Lönborg, Bertil Malmberg, Birger Mörner, Sigfrid Siwertz, Hjalmar Söderberg, and Hedvig Svedenborg. The composition of the sample reflects Franzos' main area of work: Swedish literature. For a more complete portrait, I added Franzos' early letters to the Austrian editor Auguste Fickert and the Danish authors Niels Møller, Peter Nansen, and Viggo Stuckenberg, for a total of 1,762 letters in German, Swedish, and Danish (Appendix). The thematic analysis was conducted on the transcripts in their original languages and selected excerpts for quotation were translated into English by the author after the analysis.

Thematic analysis is defined by Braun and Clarke (2006, p. 79) as "a method for identifying, analysing and reporting patterns (themes) within data". Its qualitative nature compels reflections on the subjectivity of the analyzed correspondence and of the analysis itself (cf. Braun & Clarke, 2013, pp. 23-24). The thematic analysis of the manually transcribed letters was conducted in the software NVivo. I approached the material deductively, searching for information on Franzos' "language biography", "networks", "translatorial identity/image", and "working conditions" (Kremmel, 2021, pp. 162-165). Instead of considering the writing language, its changes, and the proficiency it displays (cf. Kremmel, 2021, p. 162), language biography was investigated to discover more on Franzos' language acquisition, educational, and literary background to pinpoint how they contributed to her translatorial choices. Networks were approached not to examine the size of the network, nor the influence of the style and frequency of the correspondence on Franzos' relationships (cf. Kremmel, 2021, p. 162), but rather to assess the function of the networks in Franzos' work. For translatorial identity/image, I focused on Franzos' identity-building process but also on the image that she transmitted to her clients and their responses to her self-representations, with particular attention to "comments or reflections on the practice by the translator or by others" (Kremmel, 2021, p. 164). Working conditions were explored through relevant statements and comments referring to the situation in the literary market (cf. Kremmel, 2021, p. 163). After the deductive stage, I identified patterns within the data to generate themes and subthemes inductively.

4. Results

The results are presented following the deductive categories applied in the first phase of the analysis. The inductive themes identified in the second stage are connected to their deductive categories and contextualized through relevant quotes in my translation. A schematic representation of categories, themes and subthemes is available in Figure 1.

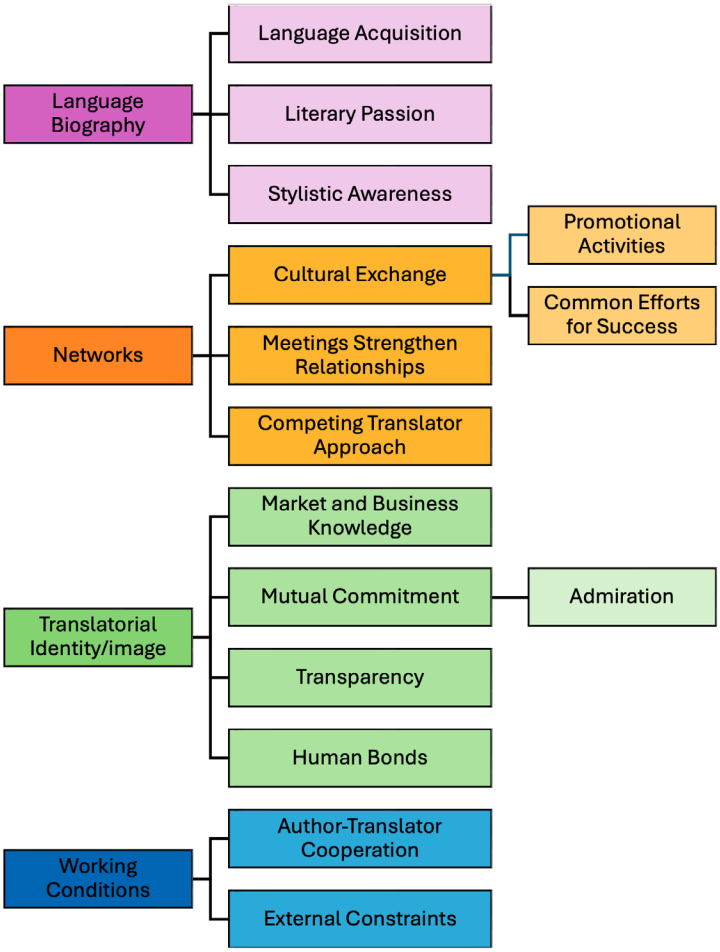


Figure 1. Themes and subthemes of the thematic analysis divided per category

4.1. Language Biography

Although some information about Franzos is available, it is limited to brief biographical entries. Very little is known about her education. Blumesberger (2006) provides a brief account based on previous biographical entries. However, this non-academic publication reproduces previous inaccuracies. More detailed investigations easily disprove the claims in secondary sources contemporary to Franzos. Although letters are partial and can never contain the whole truth about the subjects involved (Tamboukou, 2020, p. 158), as primary sources, they can contain previously unknown information that – if approached critically – can help rectify misinterpretations.

The themes identified for Language Biography are **Language Acquisition**, **Literary Passion**, and **Stylistic Awareness**[1]. Franzos' early letters to Scandinavian authors are in Danish/Swedish, but since German was generally understood by educated elites, long-lasting epistolary exchanges usually evolve into each writer using their native language. This means that Franzos writes in German and the authors in Swedish. In fact, some writers apologize for not replying in German, presenting this as their own shortcoming while highlighting Franzos' fluent understanding of their native language (e.g., H. Svedenborg to Franzos, November 1, 1912). When writing in Swedish, Franzos often apologizes for her language level, stating e.g., "I have never seen a Swedish grammar and live only of my reading reminiscences" (Franzos to E. Key, March 21,

[1] Henceforth, Categories are capitalized, **themes** bolded and *subthemes* italicized.

1896). Her speaking skills improve thanks to Ellen Key (1849–1926) personally teaching her Swedish sounds and suggesting conversation lessons (Franzos to E. Key, March 20, 1899). In her letters, Key reassures Franzos by repeatedly praising her skills and commenting: "she writes Norwegian like a native" (E. Key to G. af Geijerstam, July 25, 1895). Generally, Swedish authors display a positive perception of Franzos' mastery of her source language, yet her skills in the target language are questioned on a few occasions by German publishers. To defend herself, Franzos mentions that she studied German language and stylistics between the ages of 12 and 17 with Seligmann Heller (1831-1890), a well-known and demanding academic who praised her fine linguistic grasp (Franzos to S. Lagerlöf, September 11, 1925). Furthermore, she claims to have learned Italian, Spanish, and Danish autodidactically in a few weeks thanks to her "innate sensitivity to language forms and sentence structures" that also allowed her – based only on her school studies of French – to write short articles in this language published without corrections in a French newspaper (Franzos to E. Key, August 11, 1903)[2].

In her letters to potential new clients in 1895, Franzos introduces herself as a translator from French, English, Spanish, Danish and Swedish[3]. Over time, in similar introductory letters, she refers only to the famous Swedish authors that she published successfully, indicating her established position and main working language (**Market and Business Knowledge**, Translatorial Identity/Image). Some of Franzos' letters in German have elements in French, Italian, English, and Swedish, demonstrating her familiarity with these languages.

For Franzos, languages are tightly connected with literature. This emerges clearly from the literary references in her letters but also from her constant interest in broadening her literary horizons. In fact, the second theme identified is **Literary Passion**. Through her network of contacts within the Swedish literary field, Franzos is able to discover literary novelties of potential personal and/or professional interest. She recommends German-speaking literature, creating a platform for literary and cultural exchanges (**Cultural Exchange**, Networks). For instance, Franzos recommends the German writers Fritz Reuter (1810–1874) and Thomas Mann (1875–1955) to Per Hallström (1866–1960) and Hallström gives her updates on emerging Swedish talents e.g., Sigfrid Siwertz (1882–1970) and Anders Österling (1884–1981). Furthermore, Franzos exchanges several books with Key and Key gives her recommendations on Swedish authors e.g., Oscar Levertin (1862–1906), Hilma Angered-Strandberg (1855–1927), Gabrielle Ringertz (1863–1945), Hjalmar Bergman (1883–1931), Sigfrid Siwertz, and Ludvig Nordström (1882–1942). To Selma Lagerlöf (1858–1940), Franzos suggests the women's movement activists Gabriele Reuter (1859–1941) and Hedwig Dohm (1831–1919), and the writer Ricarda Huch (1864–1947).

Literature plays an important role in Franzos' life from childhood: "I immersed myself with delight in the masterpieces of Dickens" (Franzos to F. Böök, October 12, 1927). In her teenage years, she "virtually lived in this book [*Little Women*] and the others *Little Women wedded, Little Men, An old-fashioned Girl*" (Franzos to S. Bergman, March 7, 1935). When she comments on the books that she is translating to their respective authors, she often repeats that she lives immersed in their world and is extremely grateful for their intellectual enrichment. According to Key, Franzos' mother believes that translating Key and other Swedish authors gave her daughter the support that she needed after her father's death (E. Key to L. Hultin-Petterson, June 14, 1901). Franzos confirms this by stating: "For years my readings, my intellectual life

[2] I could find published translations in all the mentioned languages except Italian. Although the name of the French publication is not mentioned, I found a piece by Francis Maro in the French magazine *L'aube*, 1 April 1896. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1425914c/f305.image.r=%22francis%20maro%22.

[3] I have not identified translations from French, yet Franzos wrote in French to the Spanish author Benito Pérez Galdós (1843–1920).

altogether, were entrusted to your guidance completely" (Franzos to E. Key, December 11, 1919). Her intimate connection to literature is exemplified by her experience with Hjalmar Bergman's works: "I have immersed myself so deeply in the world of his writings, and I admire his genius so greatly" (Franzos to S. Bergman, January 5, 1931), also coded for *Admiration* (**Mutual Commitment**, Translatorial Identity/Image).

Franzos' love for languages and literature are combined in her work. In fact, her enthusiastic judgement on the texts—and the authors—that she translates makes it clear that she follows her own literary standards and intuition in her selection (cf. Lengefeld, 1994, p. 181). When she reports on the readings of the source texts (ST), the words "pleasure" (*Genuss*), "joy" (*Freude*), "delightful" (*entzückend*), and "wonderful" (*wunderbar*) recur. To undertake a translation, she has to feel a connection to the ST.

> I believe that due to my own disposition, I am able to fully grasp the underlying tone of everything you write; I always feel as if my whole being resonates with it, and so I truly long to have the opportunity to attempt to emulate your prose works – as for the wonderful verses, I would never dare to attempt that. (Franzos to B. Malmberg, December 5, 1935)

The quote shows not only the personal reason for this translation choice but also a clear sense of the author's style and awareness of Franzos' limits for poetry translation. Therefore, it was also coded for **Stylistic Awareness**. This emerges clearly in a comment on an article by the Norwegian writer Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910). Franzos writes that if "it is somewhat vague and elusive in its expression – this is solely due to the original, and the translation can only replicate it, not clarify or add to it" (Franzos to A. Fickert, undated, Donnerstag). The quotes in this passage also clarify Franzos' view of her translatorial identity/image. When a translation is criticized for the frequent use of the dass-construction, she rebuts:

> [T]his construction is characteristic of Selma Lagerlöf's style, and it is the translator's task to faithfully reproduce the author's unique diction (especially in a closely related language!), not to replace their individual manner of expression with an uncharacteristic, colorless, generic style. (Franzos to S. Lagerlöf, copy of a letter to A. Langen, February 28, 1916)

The accusation of using Austrian German instead of standard German put forward by Lagerlöf's publisher Langen is counteracted by showing stylistic awareness: "Perhaps, the provincialisms refer to the way of speaking of the Baner people – this was of course intentional" (Franzos to Lagerlöf, September 11, 1925). This awareness of linguistic variations is reinforced in the correspondence when typically Austrian terms are highlighted e.g., "The *Weihnachtsmann* [Father Christmas] comes to our children in Northern Germany, the *Christkind* [Christ Child] in Southern Germany (here called *Christkindl*)" (Franzos to S. Bergman, January 10, 1928). Similarly, the reflections voiced for the translation of particularly difficult terms confirm that Franzos made well-considered lexical choices.

4.2. Networks

Networks are fundamental for Franzos' work. Her connections to the source culture are needed to expand her literary and business horizons, and her contacts in the target culture are pivotal to introducing Swedish authors to the German-speaking literary market. This mutually beneficial pattern is captured in the theme **Cultural Exchange**. Through Franzos' Swedish network, Austrian requests are fulfilled, and her Viennese network is used to help Swedish writers. For instance, she is approached for information on the Austrian architect Adolf Loos (1870–1933) and the writer Arthur Schnitzler (1862–1931) (A. Brunius to Franzos). Franzos facilitates encounters between the Austrian poet Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), the Austrian

philanthropist Eugenie Schwarzwald (1872–1940) and Hallström. Furthermore, Franzos is close to the Swedish association *Rädda Barnen* (Save the Children) helping Austrian youths after World War I, and manages to involve Lagerlöf in a publication in honor of the Austrian feminist Rosa Mayreder (1858–1938) (Franzos to S. Lagerlöf, May 6, 1928). Additionally, she promotes the relationship between the philosophers Carl Dallago (1869–1949) and Sven Lönborg (1871–1959) in the hope of introducing the former to Sweden (S. Lönborg to Franzos, September 6, 1921). Franzos also sends notes to the Austrian press to commemorate anniversaries of Swedish authors and organizes lectures to support Swedish literature.

The subtheme *Promotional Activities* gathers codes concerned with Franzos' use of her network to sponsor her translatorial work and thus the Austro-Swedish cultural exchange. For instance, she inquires if the literary critic Fredrik Böök (1883–1961) can publish a note with her most recent translations in the newspaper *Svenska Dagbladet* (Franzos to F. Böök, June 4, 1912). Similarly, she recommends that the first issue of the women's magazine *Dokumente der Frauen* containing essays by Scandinavian writers be sent to influential women in Vienna (Franzos to A. Fickert, undated, Freitag).

Franzos often tries to support her authors by translating and marketing reviews or essays on their work written by other Swedish writers. For example, she publishes essays by Levertin and Key on Lagerlöf, by Böök and Levertin on Hallström, by John Landquist (1881–1964) on Key, and by Alf Nyman (1884–1968) on Lönborg. For the same purpose, she also sends her translated books to literary critics for press reviews.

Thanks to Key's introduction to the Swedish journalists Karin Jensen (1866–1928) and Ragnar Fehr (1880–1915), interviews with Franzos appear in *Idun* (1902) and *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning* (1904) respectively. Thus, Franzos is presented to the Swedish readership. Upon her wish and thanks to the intercession of two of her writers, Count Birger Mörner (1867–1930) and Key, Franzos is received by the Swedish king Oscar II (1829–1907).

Through their respective networks, Franzos and her authors promote each other's work. For instance, Key puts Franzos in contact with Lagerlöf and Geijerstam; Lagerlöf introduces Franzos to Sophie Elkan (1853–1921); Hedvig Svedenborg (1872–1962) is Franzos' link to Johannes Buchholtz (1882–1940); and Hallström connects her with Böök. All these connections lead to translations and – for the most part – publications. In some cases, through her authors, Franzos also gets the translation rights to books by other writers. Franzos arranges for the Bergmans to meet Stefan Zweig's (1881–1942) wife Friderike (1882–1971) in Salzburg (S. Bergman to Franzos, January 9, 1922). When her authors are in Austria, Franzos introduces them to her literary circles, giving them access to part of the German-speaking cultural elite.

The subtheme *Common Efforts for Success* reflects the cooperative pattern in the use of the authors' and translator's networks for positive outcomes. All authors cooperate with Franzos to different degrees to find favorable publishing opportunities. Some recommend who to contact and let her manage the negotiations while others meet publishers and promote Franzos as their translator. This cooperation pattern is particularly strong with Stina Bergman who works relentlessly for her husband Hjalmar in Germany. She is in contact with publishers, radio stations, film producers, theater directors and agencies. While Franzos attempts to find outlets through her network e.g., the director of a Viennese theater and of a radio station (e.g., Franzos to S. Bergman, November 2, 1928), Bergman is in contact with the film production company UFA and the radio station *Deutsche Welle,* and instructs Franzos on where to send her translations.

Meetings Strengthen Relationships is concerned with the constant mention from both correspondence sides of a wish for an encounter. When meetings do not occur, disappointment

is voiced e.g., "I was sincerely sorry that your journey did not lead you to Grundlsee" (Franzos to S. Lönborg, November 7, 1922). After successful encounters, thankful and affectionate words are written. Anna Lenah Elgström (1884–1968) is grateful for Franzos' "kind trouble for helping me with my German!" (A. L. Elgström to Franzos, July 8, 1926). Siwertz sends "Heartfelt thanks for the exceptionally kind reception you gave us" (S. Siwertz to Franzos, April 20, 1911). Stina Bergman remembers a

> delightful day in Torbole. We had such a wonderful time, and I admire and envy your perfect skill in the difficult art of being a hostess. I hope that I will soon have the opportunity to show you and your dear mother what I can do in that regard. (S. Bergman to Franzos, undated [between 15 and 23 September 1910])

In the cases of Siwertz and Bergman, Franzos, accompanied by her mother, also meets the writers' wives. Consequently, the private and professional sphere are tightly intertwined. Svedenborg cannot meet Franzos but her friends travel to Vienna and a gathering is arranged: "it is lovely that you got to meet" (H. Svedenborg to Franzos, April 13, 1930).

The last theme concerned with Networks is **Competing Translator Approach**. The mentions of other contemporary translators in the letters reveal that they have the same approach as Franzos to acquiring clients i.e., by correspondence. In most cases, Franzos is eager to secure or maintain translation rights e.g., "I deeply regret that the rights for *Osynliga Länkar* have already been given away" (Franzos to S. Lagerlöf, August 15, 1896). However, she is open to pass them on to other translators if she does not believe in the literary quality of a work e.g., "I already wrote to you […] that I could by no means undertake the translation of this junk [*Schrott*]" (Franzos to A. L. Elgström, February 1, 1918); or if she prioritizes other authors e.g., "I am so short on time that I cannot translate much […], perhaps you could let the other translator take some of the remaining stories" (Franzos to K. E. Forsslund, October 31, 1899). This behavior indicates that professional ethics are part of her translatorial identity/image. The investigated authors usually prefer Franzos and refuse offers from other translators e.g., "I have received several offers from prominent German translators […]. But […] I wanted to ask [you] first" (A. L. Elgström to Franzos, January 16, 1918).

4.3. Translatorial Identity/Image

The first theme identified is **Market and Business Knowledge**. Through references to Scandinavian newspapers and magazines and to the German-speaking press, it is clear that Franzos is constantly up to date on literary novelties in the source culture and on the literary market in the target culture. She acquires or declines translations depending on her market assessments. In general, Franzos introduces new writers in the press and then looks for book publishers e.g., "I believe that it can only be beneficial if many of your novellas are published in magazines, as this will make you known" (Franzos to S. Siwertz, June 26, 1909). She follows this working mode even with a planned book publication: "the publication of such small excerpts is usually beneficial for the work itself" (Franzos to B. Mörner, June 10, 1914). During and after World War I, the market becomes more difficult – affecting Franzos' working conditions – and she demonstrates awareness: "Longer works are unfortunately infinitely difficult to place" (Franzos to A. L. Elgström, May 26, 1917).

Her clients recognize her qualities and ask for both her literary and business opinion on possible translations e.g., "I am very interested to hear what you think about the possibility of publishing the book" (S. Lagerlöf to Franzos, September 24, 1899). Furthermore, they trust her judgement on compensation and do not interfere: "I also leave any potential business matters between us in your hands" (J. Landquist to Franzos, August 20, 1907). Franzos' recommendations of deletions or changes to the STs are generally accepted. Hallström even

rewrites the end of his novel *Ein Schelmenroman* (1913) for the German translation following her suggestion (Franzos to P. Hallström, January 26, 1913). The authors are generally afraid that Swedish-specific texts might not be received well in German-speaking countries and propose amendments accordingly, yet the final decision is left to Franzos.

At the beginning of her career, Franzos acquires clients thanks to her connections to the press, and introduces herself as a contributor to renowned newspapers and magazines such as *Die Zeit*, *Neue Revue*, and *Frankfurter Zeitung.* Thereafter, she is endorsed by Key who, for instance, informs Geijerstam that Franzos "has relations to the finest press!" (E. Key to G. af Geijerstam, July 25, 1895). After becoming the translator of many Swedish writers, Franzos mentions their names to show her potential new clients that she is established. The response is generally positive, as indicated by **Mutual Commitment**. The pattern of cooperation and acknowledgement highlighted in *Common Efforts for Success* (**Cultural Exchange**, Networks) is also reflected in the present category illustrating the same phenomenon while offering an insight into Franzos' translatorial identity/image. It builds on the reciprocity typical for the investigated relationships. Franzos constantly expresses interest in the literary production and personal life of her clients.

The subtheme *Admiration* reflects a widely spread cultural phenomenon of the time (cf. Kinnunen, 2000, p. 25). In this case, admiration is expressed by words of appreciation for the authors (**Literary Passion**, Language Biography), towards Franzos and through actions e.g., the exchange of portraits, books with dedications, and presents (cf. Kinnunen, 2000, p. 127). The authors are generally happy to give Franzos their translation rights. A typical reaction is: "I am glad that a translator of such great authority and solid reputation as you has noticed [me]" (A. L. Elgström to Franzos, January 31, 1910). Franzos' translations are usually described as excellent (*utmärkt*) by the writers. Even in cases of minor misunderstandings, the overall reaction is positive e.g., "I was satisfied with the translated parts, only a couple of errors [...] and that is probably unavoidable when one writes such a detailed language as I do" (P. Hallström to Franzos, September 3, 1895). Hallström suggests that the complexity of his style had an impact on the translation, which, nevertheless, was deemed adequate. Some authors blame imperfections on the lack of clarity in the ST e.g., "thank you for the beautiful and faithful translation [...] the only misunderstanding that occurs [...] is due to the ambiguity of the Swedish text" (J. Landquist to Franzos, August 2, 1912). Landquist's perception of the translation as "faithful" reflects Franzos' intentions expressed in the quote on Bjørnson and repeated in her correspondence. Thus, she identifies and is perceived as a ST-oriented yet not foreignizing translator, following the German norms of the time (cf. Weiß, 2019). In fact, the authors appreciate the degree to which Franzos adheres to the ST. Hjalmar Bergman writes: "I really enjoy reading my works in your translation. For every time I think: what a clear and smooth [*klar och smidig*] style I have!" (H. Bergman to Franzos, October 12, 1921). This ironic appropriation of the translations indicates that the author approves the TTs. Similarly, Lagerlöf finds the translations excellent (*präktig*) and does "not think that it is another language" (S. Lagerlöf to Franzos, April 4, 1897). Additionally, she praises Franzos' marketing qualities: "You have such a talent for finding publishers, and that is exactly what all my translators in every country have lacked" (S. Lagerlöf to Franzos, February 11, 1897). Excelling in these two areas makes Franzos particularly popular among writers.

A further behavior typical for Franzos and her authors is reflected in the theme **Transparency**, concerned with clear communication. This regards not only constant requests to acquire translation rights and updates on the different translation stages – from drafts to publications – but also explanations for unclear words or expressions. Franzos asks questions without hesitation and the authors are largely available for clarifications e.g., "I am happy to be at your

disposal" (J. Landquist to Franzos, [1910]). The lengths of explanation lists go from a few words to several pages. Since the majority of the writers understand German, they often read the translations before publication and give their feedback. Particularly difficult expressions are often discussed to come to a satisfactory result:

> A little concern is caused by the word *kräk* [scum] that Mr. Markurell applies to himself, and that Mrs. Markurell and lecturer Barfoth use in reference to him – there is hardly a word in German that is as fitting and simple. (Franzos to S. Bergman, November 5, 1927)

The author suggests a solution: "*du lump* [sic] [you scoundrel] in German is the word that best covers the meaning of the Swedish word. What do you think?" (S. Bergman to Franzos, May 9, 1928). Franzos explains why she does not agree with the proposed translation through a well-reasoned argument that displays great attention to linguistic and stylistic nuances.

> Unfortunately, *Lump* is no solution. I briefly considered it as well, but it is too close to *Schuft* [scoundrel] and *Schurke* [villain]; it has nothing of the pitiful, insignificant, or miserable that *kräk* implies. *Lump* carries a moral condemnation that *kräk* does not have. (Franzos to S. Bergman, May 19, 1928)

The effects of the described symbiotic working relationships characterized by mutual respect even in times of disagreement are reflected in the theme **Human Bonds**. In fact, the authors' long-standing business ties to Franzos often develop into close relationships. Inquiries about family members and their wellbeing, and descriptions of daily life reoccur in the correspondence. For instance, Franzos sends a book to Mörner's daughter (B. Mörner to Franzos, January 31, 1904), helps Stina Bergman with a surprise for her mother (S. Bergman to Franzos, August 31, 1911), and for Key's and Lagerlöf's milestone birthdays, she organizes albums with dedications from Austrian personalities (E. Key to Franzos, December 17, 1909; S. Lagerlöf to Franzos, January, 1929). During her times of difficulty, Franzos is not only supported by compassionate words but also through concrete actions. After World War I, Lönborg sends her parcels with food and Svedenborg offers to do the same (S. Lönborg, January 11, 1921; H. Svedenborg to Franzos, January 17, 1920). During Franzos' depression following her mother's death, Lagerlöf sends her money (S. Lagerlöf, November 28, 1932). At the time, Franzos was deeply depressed and could hardly work (Franzos to S. Lagerlöf, December 2, 1932).

4.4. Working Conditions

For most of her career, Franzos' working conditions are characterized by a good synergy with her clients, as reflected in the theme **Author-Translator Cooperation**, a different facet of *Common Efforts for Success* (**Cultural Exchange**, Networks) and **Mutual Commitment** (Translatorial Identity/Image). After the initial step of acquiring the translation rights, the authors offer or send the available material to Franzos spontaneously. In other cases, the translator inquires about specific texts. Franzos usually manages both the textual and the commercial aspect of her translations. Press publications are more common than books and follow more regular patterns concerning the division of the fees with the authors. Therefore, I focus on press publication-related fee payments exclusively. Initially, 25% of the royalties is given to the writers. However, the usual division soon becomes 50%. Franzos negotiates with the press and transfers the payments to the authors. She also sends translation copies and reviews to her clients. Sometimes, she requests Swedish reviews to translate and use for promotional purposes. Typically, the translator implements textual changes wished by the authors for the STs e.g., "I am grateful to you for taking the trouble to implement the changes I suggested" (J. Landquist to Franzos, October 18, 1912); "Apart from the deletions already made, the following chapters are suggested to be omitted entirely" (H. Svedenborg to Franzos, April 13, 1930). This editorial work bears consequences for Franzos' workload.

Among all the investigated relationships, the majority continue throughout Franzos' career. However, some experience pauses due to Franzos' difficulty in finding publishers during the interwar financial crisis but remain amicable. Only one connection is ended abruptly after fifteen years: Mörner accuses Franzos of publishing translations without his permission. During his travels in South East Asia, Mörner has some stories printed in Swedish papers. Simultaneously, he sells the exclusive book rights to a German publisher without informing Franzos. Unaware and unable to reach Mörner, Franzos publishes some translations in the press following her usual working pattern with him. Upon Mörner's return to Europe, Franzos informs him of the publications and sends him his royalties. Despite Franzos' transparent behavior and withdrawal of further translations once informed of the exclusive book deal, the relationship is shattered when Mörner engages a lawyer and accuses Franzos of having kept the fee for herself. Judging by the development of the rest of Franzos' career, it does not seem that this incident affected her reputation or her relationships with other Swedish writers.

Franzos' working conditions depend on several factors (**External Constraints**) out of her control e.g., postal issues (late or lost deliveries), unannounced editorial changes, and conditions imposed by the writers. Among the constraints dictated by the authors, the most common are not approving specific texts for translation, not giving Franzos the translation rights, or lack of new material. However, by having a broad clientele and translating different genres – fiction, essays, children's literature, radio dramatizations, film scripts, speeches, and plays – Franzos compensates for this.

External constraints increase in the interwar period due to political and economic instability. In the 1920s, many authors start waiving their part of the fees in favor of Franzos who cannot afford subscriptions to the Swedish newspapers fundamental for her work (Franzos to P. Hallström, January 18, 1920). Consequently, some authors send her newspapers and magazines or books to help her. The translator is thankful for the financial help but clarifies that she intends to act fairly towards her benefactors.

> I gratefully accept this offer, given how extraordinarily difficult the times are here. However, I do not consider this as binding for the future and, of course, remain ready at any time to continue working on the originally intended basis. (Franzos to F. Böök, September 20, 1926)

However, "the financial situation in Germany is currently extremely difficult, and publishers avoid any risk" (Franzos to S. Lönborg, October 18, 1922). Consequently, it becomes increasingly harder to market her translations. At this time, Franzos has to find new clients to ensure her livelihood. Particularly productive cooperations are established with the detective writer Frank Heller (pseudonym for Gunnar Serner, 1886–1947) and the entertainment reporter Annie Quensel (1886–1938), indicating a shift toward less high-brow literature for commercial reasons. Despite Franzos' resourcefulness in identifying new possibilities, her situation becomes increasingly difficult with Hitler's rise to power in 1933 and the annexation of Austria to the Third Reich in 1938. However, due to the limited scope of the present article, this period is not investigated here.

5. Discussion and concluding remarks

The results of the present article demonstrate that the combination of *biographies croisées* and thematic analysis is fruitful in shedding light on a translator's social role in history if abundant correspondence is available. Specifically, *biographies croisées* have been beneficial in foregrounding different perspectives and highlighting the importance of synergies between translators and writers. In the case of Franzos, this approach has enabled a multi-faceted portrait of her extratextual translatorship, revealing the pivotal importance of the interaction between

the translator and her authors in her work. The thematic analysis has helped systematize the approach to large datasets thanks to the identification of patterns. While the longitudinal aspect inherent in biographies may have occasionally receded into the background, this shift offers an opportunity to foreground other narrative dimensions. Nonetheless, maintaining a connection to the historical developments that shape the lives under investigation remains essential, underscoring the importance of thorough contextualization. The application of pre-determined categories was useful to handle the rich data selectively. At the same time, it is important to acknowledge that they introduce a degree of artificial categorization that may lead to overlaps and repetitions, foregrounding certain aspects over others – a characteristic feature of interpretive research.

By considering both sides of the extant correspondence with various authors for a considerable number of years i.e., several perspectives, this study has demonstrated that it is possible to go beyond the micro level of individual biographical investigations if abundant material is preserved. The limitations of traditional single-perspective biographical studies were addressed by studying numerous, long-lasting epistolary exchanges. Furthermore, by incorporating multiple viewpoints on the same biographical subject – namely, not only the perspective of the main person under investigation but also those of the correspondence partners – the analysis produced a more nuanced and less biased portrayal.

The thematic analysis has shown that Franzos behaves consistently towards her clients and that their individual responses reflect similar general patterns. It emerged clearly that Franzos' strengths consist in her linguistic talent not only for foreign languages but also for her mother tongue, combined with the ability to build, expand, and maintain a broad social network both in the source and in the target culture. Her connections to renowned newspapers and magazines facilitated her client acquisition and the endorsement by established names in the Swedish literary sphere ensured her success, combined with her own drive and determination.

The findings suggest several possible avenues for future research. First, it might be advantageous to apply alternative deductive categories or to adopt a fully inductive approach. While patterns are useful to identify broader trends, they do not capture individual biographical details. The findings of the present study are indicative for the general developments of Franzos' extratextual translatorship with the considered authors in a specific timeframe. More detailed couple or group biography investigations conducted with the same approach on the same Franzos-related datasets and considering the same or other timeframes are recommended to add nuances to her translatorship, her relationship with her authors, but also the cultural and literary exchanges between Austria and Sweden. Future research testing the combination of traditional biography and *biographies croisées* would be welcome to possibly contribute to a well-rounded investigation that includes both patterns and non-reoccurring biographical details. Finally, Franzos' correspondence gives insights not only on her work but also on other translators and authors of the same era. Further studies on Franzos' letters yet with a different focus would be advantageous to discover more on under-researched translators, female writers, or forgotten authors and their role not only in TH but also in transnational literary history.

In conclusion, only a fragment of Franzos' extratextual translatorship has been explored. Nonetheless, groundwork has been laid for future research. Archival sources have proved paramount to rescue from oblivion a woman translator who dedicated her life to cultural exchanges between Sweden and German-speaking countries. Further investigations would allow to confirm, reject, or add to the patterns identified in the present article. As Paloposki (2017, p. 44) highlights, general conclusions are inevitably tied to individual cases. Still, even a small piece can help fill the gaps of the big puzzle of Translator History.

6. References

Blumesberger, S. (2006). *Wien 1938 – Das Ende zahlreicher Karrieren. Am Beispiel der Übersetzerin Marie Franzos (1870-1941). Endbericht für die Hochschuljubiläumsstiftung der Stadt Wien*, Projekt H-767/2005. https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:829

Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, *3*(2), 77-101. https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa

Braun, V., & Clarke, V. (2013). *Successful qualitative research. A practical guide for beginners*. SAGE.

Chesterman, A. (2009). The name and nature of translator studies. *Hermes*, *42*, 13-22. https://doi.org/10.7146/hjlcb.v22i42.96844

Cordingley, A. (2022). Genetic translation studies. In F. Zanettin & C. Rundle (Eds.), *The Routledge handbook of translation and methodology* (pp. 123-138). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315158945

Cordingley, A., & Hersant, P. (2021). Translation archives: An introduction. *Meta*, *66*(1), 9-27. https://doi.org/10.7202/1079318ar

Cordingley, A., & Montini, C. (2015). Genetic translation studies: An emerging discipline. *Linguistica Antverpiensia*, *14*, 1-18. https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.399

Dam, H. V., & Koskinen, K. (2016). The translation profession: Centres and peripheries. Introduction. *Journal of Specialised Translation*, *25*. https://jostrans.soap2.ch/issue25/art_intro.php

De Haan, B., & Renders, H. (2014). Towards traditions and nations. In H. Renders & B. De Haan (Eds.), *Theoretical discussions of biography: Approaches from history, microhistory, and life writing* (pp. 9-23). Brill.

Eberharter, M. (2018). *Die translatorischen Biographien von Jan Nepomucen Kamiński, Walenty Chłędowski und Wiktor Baworowski: Zum Leben und Werk von drei Literaturübersetzern im 19. Jahrhundert*. Universität Warschau.

Eberharter, M. (2021). Translator biographies as a contribution to translator studies. In K. Kaindl, W. Kolb, & D. Schlager (Eds.), *(Literary) translator studies* (pp. 73-88). John Benjamins.

Fehr, R. (1904, June 15). Vårt litterära högkvarter i Wien. Ett samtal med fröken Franzos. *Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning*, 6.

Fetz, B. (Ed.). (2009). *Die Biographie – zur Grundlegung ihrer Theorie*. De Gruyter.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press.

Großmann, J. (2014). *Die Internationale der Konservativen*. De Gruyter/Oldenbourg.

Hallström, P. (1913). *Ein Schelmenroman*. Insel-Verlag.

Jensen, K. (1902, October 25). Mizi Franzos. *Idun, 15*(43), 685-686.

Kaindl, K. (2017). Dolmetschen als Dienst am Leben. Die autobiographischen Texte der Hiltgunt von Zassenhaus. In D. Andres, K. Kaindl, & I. Kurz (Eds.), *Dolmetscherinnen und Dolmetscher im Netz der Macht. Autobiographisch konstruierte Leben in autoritären Regimen* (pp. 97-114). Frank & Timme.

Kaindl, K., Kolb, W., & Schlager, D. (Eds.). (2021). *(Literary) translator studies*. John Benjamins.

Kinnunen, T. (2000). *"Eine der unseren" und "Königin om neuen Reiche der Frau". Die Rezeption Ellen Keys in der Frauenbewegung des deutschen Kaiserreichs*. Tampere University.

Klein, C. (2009). *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. J.B. Metzler.

Kremmel, S. (2021). Translators in exile: Correspondence as a source. In L. Schippel & J. Richter (Eds.), *Translation und „Drittes Reich" II: Translationsgeschichte als methodologische Herausforderung* (pp. 149-170). Frank & Timme.

Kujamäki, P. (2018). Archives. In Y. Gambier & L. D'hulst (Eds.), *A history of modern translation knowledge: sources, concepts, effects* (pp. 247-249). John Benjamins.

Lengefeld, C. (1994). Selma Lagerlöfs Briefe. Review article. *Orbis Litterarum*, *49*, 173-181.

Makarska, R. (2014). Die Rückkehr des Übersetzers. Zum Nutzen einer Übersetzerbiographie. In A. F. Kelletat & A. Tashinskiy (Eds.), *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung* (pp. 51-61). Frank & Timme.

Makarska, R. (2016). Translationsbiographische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Lipiner (1856-1911) und Grete Reiner (1892-1944). In A. F. Kelletat, A. Tashinskiy, & J. Boguna (Eds.), *Übersetzerforschung: Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens* (pp. 215-232). Frank & Timme.

Munday, J. (2014). Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: Theoretical and methodological concerns. *The Translator*, *20*(1), 64-80. https://doi.org/10.1080/13556509.2014.899094

Nunes, A., Moura, J., & Pacheco Pinto, M. (2021). What is genetic translation studies good for? In A. Nunes, J. Moura, & M. Pacheco Pinto (Eds.), *Genetic translation studies. Conflict and collaboration in liminal spaces* (pp. 1-23). Bloomsbury.

Paloposki, O. (2017). In search of an ordinary translator: Translator histories, working practices and translator–publisher relations in the light of archival documents. *The Translator*, *23*(1), 31-48. https://doi.org/10.1080/13556509.2016.1243997

Pickford, S. (2021). Le traducteur et l'archive: Considérations historiographiques. *Meta*, *66*(1), 28-47. https://doi.org/10.7202/1079319ar

Svahn, E. (2020). *The dynamics of extratextual translatorship in contemporary Sweden: A mixed methods approach*. Stockholm University.

Svahn, E. (2025). 'Only' a translator?: A microhistorical account of the working life of Lily Vallquist and the emerging professionalization of literary translators in 1950s Sweden. *Translation in Society*.[1-22] https://doi.org/10.1075/tris.24004.sva

Tamboukou, M. (2020). Epistolary lives: Fragments, sensibility, assemblages in auto/biographical research. In J. M. Parsons & A. Chappell (Eds.), *The Palgrave handbook of auto/biography* (pp. 157-164). Palgrave MacMillan.

UeLEX (2025, March 20). *Germersheimer Übersetzerlexikon.* https://www.uelex.de

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility*. Routledge.

Weiß, C. (2019). Akteure des Wandels: Ein Rollenmodell des Übersetzungsprozesses anhand einer Untersuchung englisch-deutscher Literaturübersetzungen aus der Zwischenkriegszeit. *Chronotopos 1*(1), 130-146. https://doi.org/10.253665/cts-2019-1-1-8

Werner, M., & Zimmermann, B. (2006). Beyond comparison: Histoire croisée and the challenge of reflexivity. *History and Theory*, *45*(1), 30-50. https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2006.00347.x

Woods, M. (2022). Translator memory and archives. In S. Deane-Cox & A. Spiessens (Eds.), *The Routledge handbook of translation and memory* (pp. 325-339). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003273417-25

Zanotti, S. (2023). Conflicting narratives in and out of the archive: Anthony Burgess and the Italian Blooms of Dublin. *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, *36*(2), 275-302. https://doi.org/10.7202/1109694ar

7. Appendix

Archives

Austrian National Library – Nachlass Marie Franzos.
Bergman, Hjalmar (55, 305/26),
Bergman, Stina (120, 305/27),
Böök, Fredrik (11, 305/32),
Brunius, August (8, 305/39),
Elgström, Anna Lenah (13, 305/53),
Forsslund, Karl-Erik (5, 306/8),
Hallström, Per (102, 306/21),
Key, Ellen (187, 258/68, 306/50),
Lagerlöf, Selma (214, 292/36, 307/12),
Landquist, John (37, 307/13),
Lönborg, Sven (74, 307/31),
Malmberg, Bertil (3, 307/38),
Mörner, Birger (19, 307/44),
Siwertz, Sigfrid (40, 308/36),
Söderberg, Hjalmar (72, 308/42, 516/58),
Svedenborg, Hedvig (31, 308/51);

Gothenburg University Library
Söderberg, Hjalmar (21, Hjalmar Söderbergs papper),
Key, Ellen to Geijerstam, Gustaf af (1, Gustaf af Geijerstams papper);

Lund University Library
Böök, Fredrik (17, Fredrik Böoks arkiv),
Hallström, Per (103, Per Hallströms arkiv);

National Library of Sweden
Brunius, August (9, KB1/1981/105:2),

Elgström, Anna Lenah (13, KB1/L94:12),
Key, Ellen (13, KB1/L41:63:4, L41b:1),
Key, Ellen to Hultin-Pettersson, Lisa (1, KB1/L41:55),
Lagerlöf, Selma (146, KB1/L1:1, L1:1a),
Landquist, John (57, KB1/Ep.L33:1),
Malmberg, Bertil (3, KB1/L74:2),
Siwertz, Sigfrid (49, KB1/L96:2);

Nordiska museets arkiv
Forsslund, Karl-Erik (12, ACC.NR 1947/154, LA 471);

Örebro University Library
Mörner, Birger (27, Mörnerarkivet);

Royal Danish Library
Møller, Niels (8, NKS-4-4611),
Nansen, Peter (8, NKS-4-4043),
Stuckenberg, Viggo (4, NKS-4-4955);

Stockholm University Library
Bergman, Stina (126, Hjalmar Bergmans arkiv);

Swedish National Archives, Vadstena
Svedenborg, Hedvig (9, Backegårdens gårds- och släktarkiv);

Uppsala University Library
Lönborg, Sven (142, Sven Lönborgs arkiv);

Wienbibliothek im Rathaus
Fickert, Auguste (3, Nachlass Auguste Fickert).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Quelques archives des traductrices françaises de Virginia Woolf : quelle invisibilité ?

Anne-Laure Rigeade
Université Paris Est Créteil

On some archives of French translators of Virginia Woolf: which invisibility? – *Abstract*

This article examines the archives of Virginia Woolf's French women translators from the perspective of the dialectic of the visible and the invisible that characterizes the archive, according to Derrida in *Archive Fever* (1996). This dialectic takes three forms. Firstly, it can be described as the tension between preserving and losing traces of women translators in archives: translators' archives have sometimes been destroyed or forgotten, through neglect, disinterest or even modesty, or are difficult to find. Secondly, when archives are well preserved, as in the case of Georgette Camille, one of Woolf's first translators, the question shifts from material to ideal preservation: what place do her translations and critical work occupy in the history of the French reception of Virginia Woolf? Finally, the invisibility of translators must be understood in a third and final sense: the dialogue with the publisher, preserved in the archives, shows a double movement between affirmation and erasure of the translator's voice.

Keywords

Translation, women translators, Virginia Woolf, French reception, archive and translation

CONTACT

Anne-Laure Rigeade, anne-laure.rigeade@u-pec.fr, Univ Paris Est Creteil, LIS, 94010 Creteil, France

 DOI:10.17462/para.2026.01.04

Marian Panchón Hidalgo insistait, dans l'introduction à un volume récent dédié aux femmes traduites ou traductrices, sur l'importance de l'archive comme source mais surtout comme ressource pour « continuer à rendre [l]es autrices et traductrices visibles aujourd'hui », alors qu'elles avaient été exclues du canon ou censurées (2024, p. 7).

Néanmoins, les archives sont une ressource complexe, prise, en réalité, dans une tension dialectique entre le visible et l'invisible. Jacques Derrida rappelle en effet, dans *Mal d'archive : une impression freudienne* (1995, pp. 13-14), que le mot « archive », vient du latin *archivum*, lui-même du grec *arkheion*, qui désigne la demeure des magistrats supérieurs, les *archontes*, chez qui sont conservés les textes de loi. Les « archives » désignent donc à l'origine le lieu et le support, ce qui abrite et ce qui est abrité, ce qui est visible et ce qui est invisible. Derrida montre comment cette caractéristique de l'archive permet d'en faire l'une des figures du fonctionnement de la psyché freudienne. Il montre que l'archive, comme le bloc magique chez Freud, métaphorise à la fois l'inscription et l'effacement, la « pulsion de conservation » et la « pulsion de destruction » (p. 38), la mémoire et l'oubli, l'impression et la répression. L'archive fait ainsi coexister le refoulement et le retour du refoulé, le fil de la mémoire qui recompose et la fulgurance qui décompose.

Les archives fonctionnent donc moins comme un révélateur de ce qui était caché que comme un révélateur de cette logique complexe, qui décrit la matérialité du texte conservé aussi bien que l'idéalité de la mémoire qu'il porte. C'est pourquoi j'interrogerai mon corpus constitué des traductions françaises de Virginia Woolf, commises majoritairement par des traductrices, depuis cette dialectique du visible et de l'invisible, de la mémoire et de l'oubli.

D'abord, j'envisagerai l'invisible comme un autre nom de la perte : de quelle perte témoignent en creux les archives de traductrices, de quelle absence matérielle ? Que révèle cette absence ? Ensuite, j'examinerai la manière dont l'invisible se confond parfois avec l'oubli, lorsque la perte n'est pas définitive et que la mémoire peut être réparée. Enfin, j'envisagerai l'invisibilisation de la traductrice sous l'angle de l'effacement de sa voix reprise en main par l'éditeur, ce que les archives permettent de faire apparaître.

1. Présence des archives perdues : matérialité et invisibilisation des traductrices

Judith Schlanger dans *Présence des œuvres perdues*, rappelle à quel point « la déperdition nous accompagne » (2010, p. 139) dans nos rapports aux bibliothèques. Parfois, d'un livre, il reste à peine un nom, un titre et c'est à peu près tout, autant de traces d'une « perte imparfaite » (p. 11). Analysant les causes de la déperdition, de la plus intentionnelle à la moins volontaire (négligence, indifférence), mais aussi les formes de la compensation de la perte, Schlanger dessine une carte de la perte. C'est ce que j'entreprendrai à mon tour pour les archives des traductrices françaises de Woolf.

La première forme de perte est celle des archives qui n'existent pas, parce qu'elles n'ont pas été conservées, par négligence peut-être, ou qui existent mais qu'on n'a pas trouvées. C'est le cas, par exemple, pour Clara Malraux, première traductrice du célèbre essai *A Room of One's Own*, publié en France en 1951 sous le titre *Une Chambre à soi* et republié très vite, en 1965, dans la collection de Colette Audry, « Femmes », chez Denoël. Cette traduction dans le sillage du *Deuxième sexe*, où Simone de Beauvoir en résume les chapitres 3 et 4 (1993, pp. 180-182), puis sa réédition de 1965, témoignent de l'importance de cet essai dans la genèse des mouvements féministes français ; Monique Wittig désigne d'ailleurs Virginia Woolf comme « précurseur du MLF »[1]. Pourtant, malgré l'impact historique, politique de cette traduction, nul

[1] Le titre du troisième chapitre du livre d'entretiens réunis par Viviane Forrester s'intitule « Virginia Woolf précurseur du Mouvement de libération des femmes » (Forrester, 1973, pp. 51-64). Je remercie Valérie Favre pour cette référence.

ne semble s'être intéressé à en conserver les avant-textes, contrairement à la correspondance de Clara Malraux dont on retrouve aisément des traces[2].

Selon Sherry Simon, « [f]éminisme et traduction sont toutes deux impliquées dans la manière dont se définit et se canonise ce qui est "secondaire" » (2023, p. 89) et cela semble se vérifier dans la négligence qui a entouré la non conservation de cette archive. La négligence ou le manque d'intérêt, l'inattention sont les causes les plus fréquentes de la perte, selon Schlanger : « [L]a protection ne vient pas du nombre mais de l'intérêt. […] Ce à quoi on s'intéresse existe, et ce à quoi personne ne s'intéresse devient profondément invisible, ce qui est une manière d'être exclu » (2010, p. 195). Dans le cas d'une autrice-traductrice comme Viviane Forrester, première traductrice, en 1977, du second grand pamphlet féministe de Virginia Woolf, *Trois Guinées*, ses archives existent et sont déposées à l'IMEC. Mais alors qu'on peut consulter le carnet préparatoire et les épreuves corrigées de sa biographie de Virginia Woolf, publiée en 2009, ainsi que sa révision de la traduction en anglais de ce même texte (dossier FOR 7), les brouillons de la traduction de *Trois Guinées* ne semblent pas avoir été conservés.

Le manque d'intérêt mentionné par Schlanger concerne d'abord le traducteur lui-même, et ensuite l'institution qui pourrait l'accueillir mais ne le fait pas – la limite de place contraint les bibliothèques à faire des choix en fonction de leurs priorités – ou encore, enfin, les ayant-droits qui peuvent jeter de manière involontaire ou volontaire des papiers considérés comme sans valeur. Comme l'a montré Jeremy Munday (2014, p. 71), lorsque ces archives de traducteurs existent, leur repérage est rendu particulièrement difficile non seulement par leur éparpillement – même si certaines bibliothèques spécialisées, comme la Lilly Library, réunissent plusieurs fonds – mais aussi par l'absence de catalogage. L'accès peut, de plus, être rendu plus difficile par la réticence des ayant-droits.

La deuxième forme de perte est celle du débris ou de la trace inavouable, cette perte étant liée aux conditions de production et de réception. Schlanger donne l'exemple de la *Tante Chinoise*, bande dessinée réalisée en 1894 par une petite fille chinoise qui meurt ensuite de tuberculose. En 1956, un cinéaste en tire un court métrage d'avant-garde. En 2009, la petite nièce de la dessinatrice édite le livre avec le DVD :

> C'est une illusion de croire que l'existence temporelle des œuvres occupe une durée continue, qu'elle allonge ou prolonge son présent. Ce n'est pas en s'étirant dans le temps que celles qui survivent durent plus longtemps que les autres. Au contraire, celles qui survivent sont celles qui renaissent. (2010, p. 190)

Appliqués à notre corpus, ces mots décrivent bien les cas de traductions qui n'ont jamais vu le jour, mais dont la correspondance avec les éditeurs, par exemple, portent la trace. Réduite à l'état de potentiel, la traduction est actualisée plus tard, par une autre traductrice. Ainsi, les premières discussions autour de la traduction de *A Room of One's Own* commencent en 1930 : comme l'atteste une lettre de la Hogarth Press du 13 novembre 1930[3], Marguerite Guéritte propose l'essai aux éditions Stock, qui refusent car ils le considèrent intraduisible en termes culturels, résume Laura Marcus (2002, p. 331). Dans ce cas précis, c'est le caractère genré du texte original – féministe, pas assez récupérable comme texte universel – qui justifie, aux yeux de l'éditeur français, sa non-traduction.

---

[2] On trouve par exemple des éléments de la correspondance de Clara Malraux à la bibliothèque du musée de l'Homme (correspondance générale - Musée de l'Homme (Paris) - [MH.Bibliothèque]), à la bibliothèque Jacques Doucet parmi la correspondance d'André Malraux (http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-298), à la médiathèque municipale d'Arles (https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/06871/004b1924237).

[3] Voir la lettre reproduite : https://www.modernistarchives.com/content/ms-2750c711116

Autre raison qui explique l'impossibilité pour un projet de traduction d'aboutir : le refus, cette fois, non plus de l'éditeur, mais du traducteur lorsque les conditions matérielles, de salaire et/ou de délais ne lui conviennent pas. Ainsi, les archives des éditions du Seuil contiennent un échange de lettres datant de mars 1989 entre Fabienne Durand-Bogaert et Anne Freyer qui lui propose 6000 francs pour la traduction d'une sélection de la correspondance ; Fabienne Durand refuse – elle m'a confié au cours d'une conversation que c'était bien trop peu pour les 600 pages de traduction en plus de la sélection de lettres à effectuer ; Anne Freyer s'était déjà adressée en 1987 à José Kamoun avec une proposition à 5000 Fr, et on suppose qu'elle avait également refusé. Un volume sera finalement publié en 1999 et dans une traduction de Claude Demanuelli. Dans les archives du Seuil, on peut également consulter des contrats d'édition, parmi lesquels celui de José Kamoun, signé le 7 juillet 1987 pour la traduction d'un recueil de nouvelles, *La Fascination de l'étang*. La rémunération offerte est de 80 Fr par page dactylographiée, avec des droits s'élevant à 1% sur le prix de vente[4]. La correspondance publiée sur la plateforme MAPP (Modernist Archives Publishing Project)[5], entre la Hogarth Press (ou Stock ou Gallimard) et certaines des premières traductrices françaises comme Simone David tourne souvent autour de ces questions contractuelles de tarifs. De telles négociations salariales rappellent la précarité du métier de traducteur, expliquant la secondarité de l'activité de traduction. Les traductrices mentionnées à l'instant – José Kamoun, Fabienne Durand-Bogaert, Claude Demanuelli – sont enseignantes d'anglais, ce qui leur assure un salaire fixe : comme les écrivains, les traducteurs ont, pour reprendre l'expression du sociologue Bernard Lahire (2006), une « double vie » ; mais, à la différence des écrivains, ils ont une « auctoritas fragile », comme l'écrit Fabienne Durand-Bogaert (2014, p. 16).

Enfin, la troisième et dernière forme de perte est celle de la trace organisée, lorsque la traductrice choisit de rendre ses archives invisibles ou partiellement visibles à travers une sélection organisée par elle. Dans le numéro de la revue *Genesis*, dédié à la genèse des traductions, Fabienne Durand-Bogaert relaie ainsi les « réticences » exprimées par les traducteurs à partager leurs archives, dans des témoignages recueillis dans le cadre d'une enquête menée avec Jean-Louis Lebrave :

> Certains affirmèrent que la seule archive d'un traducteur est sa bibliothèque, dont il ne peut se séparer, du moins de son vivant. D'autres déclarèrent ne conserver aucun document relatif à leur travail hormis la correspondance qu'ils échangent avec l'auteur, trop personnelle pour être livrée au regard d'autrui. D'autres encore se disent soulagés de pouvoir détruire, une fois la traduction publiée, les traces de ce qui l'avait accompagnée (2014, p. 17).

Tiphaine Samoyault, qui évoque la traduction collective de *Ulysses* de Joyce à laquelle elle a participé, confirme cette réticence ; elle dit l'avoir ressentie, comme traductrice, et déclare d'ailleurs, au cours de la soutenance de HDR de Patrick Hersant, qu'elle a refusé de confier ses archives de traductrice pour cette raison. Ne demeure donc de son travail que les traces organisées, sélectionnées et agencées par elle dans l'article qu'elle publie dans ce même numéro de *Genesis* (2014, pp. 57-68). Ces réticences ne distinguent pas des pratiques genrées, puisqu'elles s'observent chez les traductrices comme chez les traducteurs. Mais puisqu'elles concernent aussi les traductrices, je crois important d'en faire mention, sans les dire ou les penser exclusivement féminines.

[4] Toutes ces informations figurent dans un dossier des archives des éditions du Seuil, conservées à l'IMEC sous la référence suivante : LETTRES SEL 1621.3.

[5] Sur la plateforme MAPP, on trouve de nombreuses lettres échangées entre la Hogarth Press (la maison d'édition des Woolf) et les intermédiaires de diffusion de l'œuvre dans d'autres pays européens, notamment : https://www.modernistarchives.com/correspondence/letter-from-leonard-woolf-at-the-hogarth-press-to-simone-david-29091927.

Appliqué à notre corpus, on pourrait voir une telle logique à l'œuvre dans la traduction de *A Room of One's Own* réalisée en 2016 par Marie Darrieussecq, sous le titre *Un lieu à soi*. Marie Darrieusseq a déposé ses archives à l'IMEC, et les archivistes de l'IMEC m'ont précisé que le fond était noté « ouvert », ce qui signifie que d'autres dépôts ultérieurs peuvent encore l'enrichir, mais à ce jour, aucun dossier lié à sa traduction ne figure dans le fond. Néanmoins, des traces du processus de traduction apparaissent dans la préface ; certains de ses choix se laissent aussi deviner dans un article de 2009, où Darrieussecq réfléchissait aux manières de rendre la langue « féminine », notamment grâce aux accords de genre (voir Sardin, 2021, pp. 177-178). Autre trace, enfin, de la marque laissée par sa traduction de Woolf : dans le récit de la vie de Paula Modersohn-Becker, publié la même année, *Être ici est une splendeur*, Marie Darrieussecq condense des phrases de A *Room of One's Own*, témoignant de la lecture et de l'interprétation qu'elle en tire :

> Virginia Woolf souligne dans *Un lieu à soi* que l'éducation des filles consiste à les habituer à mettre de côté leur égoïsme pour s'occuper d'un plus égoïste ? Que ce plus égoïste soit ici une nourrissonne ou un mari n'y change rien : Clara Westhoff, désormais Clara Rilke, est interrompue (Darrieussecq, 2016, p. 68).

Il me semble qu'il y a, dans ces manières de dérober à la vue les archives du traducteur, une pudeur : il faut cacher, ou peut-être refouler, ce qui serait obscène – une méconnaissance, des erreurs, des hésitations, même. L'invisibilité est aussi pudeur dans cette perspective, désir d'arracher à la curiosité d'autrui une intimité ou une cuisine interne inavouable.

2. Retour de l'archive : hantise des traductrices oubliées

Si l'invisibilité comme perte décrit une disparition, totale ou partielle, d'ordre matériel, l'invisibilité comme oubli décrit une disparition d'ordre idéel. Dans ce cas, l'archive apparaît comme le lieu d'une mémoire réparatrice – réparatrice parce qu'elle réparerait une injustice. C'est sans doute l'un des enjeux de la traduction, en particulier quand des contextes politiques ou idéologiques ont conduit à écarter certains textes. Tiphaine Samoyault dans son essai *Traduction et violence* (2020), et en particulier au chapitre 6, « Rendre justice par la traduction », montre toute la complexité de l'intrication de la justice réparatrice, de la justesse et de la traduction.

Si Françoise Massardier-Kenney parlait de « stratégie de traduction féministe de « récupération » ou de « réhabilitation » (Panchón Hidalgo, 2023), on pourrait parler de « stratégie d'histoire littéraire féministe » par la récupération de l'œuvre d'une traductrice grâce aux archives. C'est le modèle « révisionniste » de la critique féministe que décrit Elaine Showalter dans un article célèbre de 1981, même si elle ne mentionne pas explicitement les archives comme ressource privilégiée.

Dans mon corpus, une archive de traductrice pourrait sembler relever d'une telle stratégie : celle de Georgette Camille. Cette archive illustre la dialectique du visible et de l'invisible au cœur de la récupération-réhabilitation : d'abord oubliée, elle a été rendue ultra-visible grâce au catalogage de l'IMEC une fois ses archives déposées et traitées. La notice qui lui est dédiée sur le site de l'IMEC rappelle ainsi que *Les Cahiers du sud*, dont elle est l'une des collaboratrices principales, a publié « l'une des premières présentations et traductions de Virginia Woolf »[6]. Dans le volume qu'elles dirigent sur *La traduction dans une perspective de genre*, Sara Amadori, Cécile Desoutter, Chiara Elefante et Roberta Pederzoli (Eds.) insistent sur le double sens dans lequel entendre la « visibilité » à donner aux traductions féministes :

[6] Voir : https://www.imec-archives.com/archives/fonds/208CML.

> Il s'agit donc de promouvoir la visibilité de la personne qui traduit, ce qui implique, d'une part, de récupérer et de valoriser dans une perspective historique l'œuvre des femmes traductrices, des pionnières souvent destinées à l'invisibilité qui ont pourtant contribué à la circulation des savoirs et des connaissances, et, d'autre part, de favoriser la présence accrue et manifeste de la traductrice dans le texte traduit (2022, p. 8).

Promouvoir la « visibilité » de la traductrice, c'est d'une part rendre visible des traductrices oubliées grâce à l'archive, mais aussi, d'autre part, promouvoir une traduction située et engagée, portant les traces du féminin dans l'écriture, manifestant le féminin dans la langue.

Le fond d'archives Georgette Camille, conservé à l'IMEC, est le plus fourni de l'ensemble de mon corpus – condition nécessaire pour la rendre visible, pour lui rendre une place dans l'histoire littéraire et la sortir de l'oubli. En effet, les boîtes d'archives contiennent à la fois des brouillons de traductions pour certaines jamais publiées (des débuts sans suite de *Mrs Dalloway* et *To the Lighthouse*) et, pour d'autres, quatre nouvelles de Woolf, publiées en revue mais, pour cette raison, largement oubliées. Elles contiennent également une importante correspondance entièrement inédite avec Virginia Woolf, puis avec Leonard Woolf faisant apparaître une progressive mise à l'écart de la traductrice.

Les premières lettres, de 1926 à 1927, manifestent le désir de Georgette Camille d'introduire l'œuvre de Virginia Woolf en France et les réponses de Woolf l'y encouragent[7] : « I am so sorry to trouble you so –but I am anxious to introduce you to French readers. And my greatest desire is to be quite successfull » (lettre de Georgette Camille datée du 14 janvier 1927). En janvier 1926, par exemple Woolf répond à Georgette Camille demandant s'il reste des livres d'elle à traduire que *Voyage Out* et *Night and Day* seraient encore disponibles : « I should be glad if you liked to translate either of these, and would find out what the terms would be from the publisher » (CML 30.28). Puis, dans une lettre du 16 novembre 1927, Woolf dit à Georgette Camille de se tourner vers Stock pour toute traduction (Georgette Camille voulait traduire une nouvelle). Entre temps, d'autres lettres disponibles sur la plateforme MAPP montrent que Stock gère maintenant les droits des traductions françaises. Le 14 mars 1928, Georgette Camille parle d'une rencontre avec Marcel Thiebaud, secrétaire de la *Revue de Paris* qui envisage de publier un long texte d'une cinquantaine de pages et demande à Woolf si elle aurait des inédits. Elle annonce par ailleurs avoir traduit presque tout « Monday or Tuesday » et voudrait le publier en volume. Virginia Woolf lui répond le 19 mars en lui disant qu'il ne reste aucune nouvelle inédite. Le 21 avril, Georgette Camille dit qu'elle a rencontré Stock qui lui a confié la traduction de *To the Lighthouse* et demande à Woolf un exemplaire du livre. Cela explique sans doute pourquoi on retrouve, dans les archives, la traduction du début de *To the Lighthouse*. Mais les lettres permettant de comprendre pourquoi finalement Georgette Camille ne traduira pas ce roman manquent dans le dossier. En revanche, concernant les nouvelles, elle reçoit une fin de non-recevoir de la part de Leonard dans une lettre du 17 octobre 1929, qui la prévient du fait qu'il ne lui accordera aucun droit de traduction pour *Monday or Tuesday* au motif que seul Stock le pourrait. La réponse de Georgette Camille ne se fait pas attendre et le 19 octobre 1929, elle écrit :

> Je suis très étonnée de ce qui se passe à propos de MONDAY OR TUESDAY. J'ai traduit et publié depuis Décembre[8] 1926 un certain nombre de ces nouvelles avec l'AUTORISATION de Mrs Virginia Woolf.

[7] La correspondance citée dans ce paragraphe est conservée dans ce dossier de l'IMEC : 208 CML 30.28 Lettres de Virginia Woolf.

[8] Dans cet extrait de lettre citée, je reprends littéralement la version de l'auteur sans corriger d'éventuelles fautes.

> J'ai été l'une des premières en 1926 à parler en France de Mrs Virginia Woolf dans des articles, par des essais de critiques, par la traduction de ses contes. J'ai vu Mr Chardonne et Melle Delamain en Mars 1928. À cette époque, ils m'ont affirmé que MONDAY OR TUESDAY ne les intéressait pas, étant de trop petit format pour leur collection. Mrs Woolf m'écrivait encore le 19 Octobre 1927 «I believe that the Library Stock is publishing soon a translation of Mrs Dalloway which may help you to find publishers should you wish to translate any more of my stories».
>
> Il m'est impossible de renoncer à la parution de ce livre ; chez Stock ou chez tout autre éditeur. Je vais voir d'ailleurs le directeur de Stock à ce sujet.
>
> Je vous demanderai donc, de votre côté, de mettre cette affaire au point, dans la mesure où vous pouvez user de votre autorité, vis à vis des éditions Stock, à qui vous avez donné l'option pour la traduction des œuvres de Mrs Virginia Woolf, et d'exiger si possible la prochaine parution de MONDAY OR TUESDAY, chez eux ou chez Fourcade, dans ma traduction.
>
> J'ai eu pendant trois ans une correspondance suivie avec Mrs Virginia Woolf, que facilitait un certain nombre de relations communes comme J. E. Blanche, Allanah Harper, Edith Sitwell ; je suis fort étonnée du manque de sympathie dont votre lettre témoigne[9].

La correspondance s'arrête là, comme l'aventure de la traduction de Virginia Woolf pour Georgette Camille.

Il serait tentant de penser que le choix de Leonard Woolf d'écarter Georgette Camille aurait à voir avec son genre, dans un contexte où les intercesseurs sont principalement des hommes. Mais car Leonard Woolf a au contraire soutenu des traductrices comme Simone David sous réserve de l'acceptation de l'éditeur auquel il a cédé les droits français, Stock, comme le montre la correspondance de 1927 publié sur la plateforme en ligne du MAPP[10]. Pour expliquer l'évincement de Georgette Camille, on peut donc plus raisonnablement penser que Stock ne voulait pas publier le recueil de nouvelles (pas plus que les essais) ; le premier recueil de nouvelles ne sera d'ailleurs publié en français que bien plus tard, en 1991, aux éditions du Seuil, sous le titre : *La Fascination de l'étang*.

C'est donc moins en raison de son sexe ou de son genre que de la nature du texte à traduire que Georgette Camille a été écartée et invisibilisée. En revanche, en tant que critique et en tant qu'introductrice de Woolf en France, Georgette Camille est probablement victime de misogynie. Son ami Jacques-Émile Blanche l'efface de l'histoire de la réception française de Woolf dans l'histoire qu'il en restitue. Dans une intervention de 1988 à Cassis, du 14 au 30 mai, dont le thème était : « Villégiatures d'écrivains sur la Côte », Georgette Camille témoigne à l'Hôtel des Roches Blanches de la manière dont elle a découvert Woolf puis l'a fait découvrir à Blanche :

> C'est vers 1926 qu'Edmond Jaloux, le grand critique et angliciste d'alors, me donna un petit livre illustré Monday or Tuesday, illustré par quatre bois gravés de Vanessa Bell et édité cinq ans auparavant par la Hogarth Press. « Lisez ça, me dit-il, c'est un nouvel et grand écrivain anglais » (…) Jacques-Émile Blanche (…) ne m'avait pas parlé de Virginia Woolf. Je l'ignorais donc[11].

[9] Cette dernière lettre figure dans le dossier IMEC suivant : cote: 208 CML 3.3 Un roman non écrit.

[10] Voir la lettre du 30 août 1927 à Stock, dans laquelle Leonard Woolf demande que Simone David soit la traductrice de Mrs Dalloway : https://www.modernistarchives.com/correspondence/letter-from-leonard-woolf-at-the-hogarth-press-to-librairie-stock-30081927.

[11] Voir le fond Georgette Camille à l'IMEC : 208 CML 2.7.

Blanche ne rencontre Virginia Woolf que l'année suivante, au château de Auppegard en 1927 quand Woolf voyage en France avec Vita Sackville West (« la femme de mon jeune ami Harold Nicolson » – 1949, p. 380). Peu après, il propose à Georgette Camille de placer sa traduction de « Jardins de Kews », qu'elle essayait de faire publier depuis plusieurs mois sans y parvenir, pour accompagner la grande interview qu'il mène avec Woolf. Pourtant, dans son livre de souvenirs, Blanche oublie complètement la traductrice et son rôle d'intercesseuse : « Dans *les Nouvelles littéraires*, j'avais le premier en France fait connaître son génie » (p. 379). Mais c'est aussi son discours critique qu'il efface, imposant une approche pathologisante qui se diffusera ensuite à des générations de critiques. Ainsi, dans *La Pêche aux souvenirs*, Blanche écrit :

> Or, ses *Jacob's Room*, *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Years*, *The Waves*, etc., etc., sont dominés par le cauchemar de la guerre – une sorte de hantise de l'avenir du monde, l'horreur de la politique bolchévisante dont Mr Leonard Woolf est le porte-drapeau. La névropathe évite le mot guerre dans ses romans qui n'en expriment qu'allusivement les échos dans son être (p. 380).

Cette « folie » maladive et mortifère de Woolf devient une grille de lecture de l'œuvre, des années 1930 jusqu'à récemment dans la réception française[12]. Loin de cette hantise de la mort, le texte de présentation rédigé par Georgette Camille sur l'œuvre de Woolf, qui paraîtra dans *Les Cahiers du sud* en 1928, et plus particulièrement, l'un de ses brouillons accessibles dans les archives, célèbre la vie, la vitalité de l'écriture woolfienne :

> Influencée par les grands russes dont elle rappelle la merveilleuse clairvoyance, le prodige est que, renouvelant toute la composition de l'intrigue, elle ne s'écarte point de la grande tradition anglaise qui, libérant le roman de toute logique, permet à la vie d'y couler inévitable, pleine de détours, d'ombres, d'accidents.
>
> Virginia Woolf, en dehors du temps, de l'espace, nous livre un monde particulièrement translucide. Prenant position d'impartial témoin, elle n'explique rien, mais antenne du sensible, nous met en communication avec la vie même[13].

Preuve de l'effacement de Georgette Camille, outre le fait que cette insistance sur la vitalité sera moins mise en avant dans la critique woolfienne que la folie et l'appel au suicide : en 1932, dans la première étude publiée en français, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Floris Delattre ne mentionne, dans sa bibliographie de fin de volume, ni les traductions de Georgette Camille ni l'étude parue dans *Les Cahiers du Sud* (1967). Cela dit, il ne mentionne pas non plus la première traduction par Louis Mende de « La Marque sur le mur » dans la revue *Europe* ; sa bibliographie n'est donc pas exhaustive. Mais l'effacement est constant et si un petit volume réunissant les écrits de Blanche est paru en 2015, la correspondance de Georgette Camille avec Woolf, par exemple, reste inédite.

Or, on peut soupçonner que le genre a pu jouer dans la secondarisation du discours critique de Georgette Camille, dans la mesure où la seule autre femme à avoir écrit sur Woolf, Mary-Cécile

[12] On peut ainsi lire dans Histoire Érotique de la Psychanalyse de Sarah Chiche : « Il est fort probable que si Virginia Woolf n'avait pas entendu des voix, elle n'aurait pas pu écrire Les Vagues. Mais l'appel des voix/ vagues, des eaux maternelles qui hantent ses romans, finit par devenir trop fort » (Chiche, 2018, p. 156). Je remercie ma consoeur Marie Allègre pour cette référence.

[13] Voir dans le fond Georgette Camille de l'IMEC : 208 CML 2.1 « Virginia Woolf ».

Logé (qui signe Marc Logé[14]), seule voix féminine parmi les critiques s'intéressant à Woolf durant la première réception, n'a pas été écoutée ni relayée. Outre le vitalisme woolfien, Logé insiste sur son « génie » « vigoureux », quand les critiques masculins, de Louis Gillet à Floris Delattre font de Woolf une sous-Joyce, faible et délicate[15]. Cette hypothèse que j'avance de l'éclipse subie par Georgette Camille critique à cause de son genre et de sa sensibilité à des aspects différents, plus vivants, de l'œuvre de Woolf par rapport aux critiques masculins, est à traiter avec prudence, néanmoins. En effet, d'autres raisons peuvent expliquer cette éclipse, et notamment le fait que Georgette Camille n'a pas réussi à trouver sa place dans le champ littéraire. En effet, Georgette Camille n'a pas seulement été oubliée comme traductrice-introductrice mais aussi comme autrice. Stéphanie Caron, qui lui consacre un article, insiste sur le fait que Georgette Camille a cessé de publier rapidement, après avoir fait paraître en revue un seul texte personnel, « Surimpression » dans les années 1920, et que « difficile à localiser sur l'échiquier littéraire, celle-ci se condamnait presque inexorablement à l'oubli »[16].

Pour revenir à mon point de départ, si l'archive de Georgette Camille permet une récupération et une réhabilitation, c'est, à mon avis, dans un sens bien spécifique, proche de celui que lui donne Pierre Bayard dans *Et si les Beatles n'étaient pas nés ?* Dans cet essai, il envisage l'histoire littéraire sous l'angle du contrefactuel (de ce qui aurait pu être) et évoque le cas de Camille Claudel qui a cessé de créer après son internement en hôpital psychiatrique :

> Un travail de réhabilitation ne saurait (…) se contenter de rechercher les œuvres éclipsées, il doit aussi partir en quête de toutes celles à qui les différentes modalités de l'éclipse ont interdit de voir le jour. Car toutes ces œuvres qui auraient pu être – que l'on dira empêchées pour les différencier des œuvres éclipsées, comme les chansons des Kinks – existent bien (…). Elles bénéficient en effet d'une forme de présence à laquelle il est loisible d'accéder à condition d'être attentifs au monde intérieur de chaque créateur et à tous les possibles dont il se révèle secrètement riche pour qui sait l'écouter (2022, pp. 34-35).

Dans le cas de Georgette Camille, c'est moins la traduction potentielle que la voie critique entrouverte mais immédiatement refermée qui trace une autre histoire de la réception de Woolf ; cette autre réception n'a eu lieu qu'à la marge, mais on devine qu'elle aurait mis l'accent sur le vitalisme de la prose de Woolf.

---

[14] Logé évoque dans cet article les œuvres de May Sainclair, Virginia Woolf, Miss Storm Jameson, Rebecca West, Miss Dane, faisant ainsi le choix de mettre en avant des autrices aux écritures féministes. Elle insiste sur l'« importance capitale » de l'œuvre de Woolf en raison d'une « sensibilité extreme – mais jamais morbide » : dans Jacob's Room, Woolf « a poussé le souci de la concision jusqu'à l'extrême limite et son impressionnisme délicat, mais pourtant vigoureux s'affirme dans cette œuvre où elle a réussi à dépeindre, comme d'instinct, d'insaisissables nuances de caractère avec un talent qui est bien près du génie » (Logé, 1925, p.754).

[15] Floris Delattre associe le « génie » à James Joyce, génie auquel Woolf, en tant que femme, ne saurait accéder : « Elle s'est efforcée, en ce qui la concerne, avec une discrétion toute féminine de ne point tomber dans ces erreurs qui, déclare Stephen Dedalus, « découlent de la volonté de l'homme de génie, et sont les portails de la découverte » (Delattre, 1967, p. 167). Dans la critique de Louis Gillet sur Orlando, ce même « génie » glisse pourtant de Woolf à Joyce (dont Virginia Woolf n'a pu que s'inspirer car apparemment elle ne tirerait pas son génie d'elle-même) : Jacob's Room, To the Lighthouse, Mrs Dalloway « portent l'empreinte du génie de M. James Joyce ». D'emblée, d'ailleurs, Louis Gillet ne fait exister Virginia Woolf que par son ascendance et sa parentèle masculine : « elle est la petite fille de Thackeray et la fille du célèbre critique Leslie Stephen. (...) Enfin, par son mariage avec un éditeur connu, fondateur de la Hogarth Press (…), Mme Virginia Woolf est une sorte de puissance » (Gillet, 1930, p. 219).

[16] « On se pensait en termes de transformation permanente, le passé balayé, l'avenir à créer tous les matins. […] Nous étions non-situés, non séparés, et fortement politisés ». Sans doute ce refus de se « situer » contribua-t-il largement à l'occultation de l'œuvre de Georgette Camille : difficile à localiser sur l'échiquier littéraire, celle-ci se condamnait presque inexorablement à l'oubli » (Caron, 2007, p. 234).

3. Invisibilisation de la voix de la traductrice : neutralisation par l'éditeur

Enfin, l'invisibilité de la traductrice trouve sa source dans une troisième cause : l'idéologie éditoriale concernant le statut du texte en traduction. Au premier chapitre de son très célèbre ouvrage, *The Translator's Invisibility*, Lawrence Venuti définit l'invisibilité du traducteur par l'« illusion de transparence » :

> A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original." The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning (2008, p. 1).

Venuti évoque le contexte anglosaxon, et retrace ensuite une histoire de la traduction en Angleterre et aux États-Unis, mais cette idéologie de la transparence, les pratiques « ciblistes » comme dirait Jean-René Ladmiral (1994), restent en réalité dominantes parmi les pratiques éditoriales bien au-delà des pays anglosaxons.

Ce placard corrigé de *Flush*, roman de Woolf de 1933, que m'a confié Catherine Bernard, la traductrice française pour l'édition Pléiade de Gallimard coordonnée par Jacques Aubert, l'illustre bien. Certaines corrections suggérées par le relecteur de la traduction, et acceptées par la traductrice, vont dans le sens d'une traduction naturalisante. Je donnerai trois exemples de correction que l'on trouve sur une même page. D'abord, le correcteur propose de remplacer « brûler » par « consommer » dans la phrase : « il brûla sa propre fortune » et « oublier » par « négliger » dans la phrase : « il les oublia toutes deux [sa femme et sa fille] ». Dans le premier exemple, « consuma » est plus idiomatique que « brûla » et, dans le deuxième, « négligea » est plus précis, effaçant l'ambiguïté que pouvait introduire « oublier » (dans le sens de la mémoire et pas de la négligence). Enfin, « il avait indéniablement deux choses en sa faveur » devient : « Deux choses jouaient en sa faveur ». La formule en anglais « *he had* », jugée lourde en français, est retournée, dans une phrase qui permet de supprimer le verbe avoir.
Dans certains cas (rares) néanmoins, comme dans cet exemple (voir Figure 1), les ruptures de construction figurant dans le texte original sont conservées :

Placard corrigé de *Flush* – Catherine Bernard

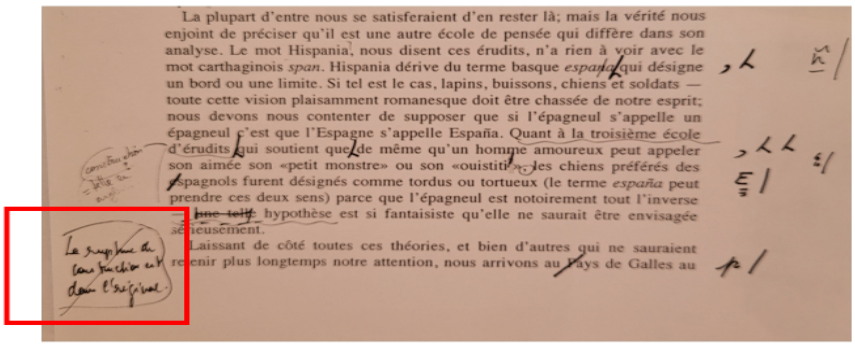

La plupart d'entre nous se satisferaient d'en rester là; mais la vérité nous enjoint de préciser qu'il est une autre école de pensée qui diffère dans son analyse. Le mot Hispania, nous disent ces érudits, n'a rien à voir avec le mot carthaginois *span*. Hispania dérive du terme basque *espain* qui désigne un bord ou une limite. Si tel est le cas, lapins, buissons, chiens et soldats — toute cette vision plaisamment romanesque doit être chassée de notre esprit; nous devons nous contenter de supposer que si l'épagneul s'appelle un épagneul c'est que l'Espagne s'appelle España. Quant à la troisième école d'érudits qui soutient que de même qu'un homme amoureux peut appeler son aimée son «petit monstre» ou son «ouistiti», les chiens préférés des Espagnols furent désignés comme tordus ou tortueux (le terme *españa* peut prendre ces deux sens) parce que l'épagneul est notoirement tout l'inverse — ~~une telle~~ hypothèse est si fantaisiste qu'elle ne saurait être envisagée sérieusement.
Laissant de côté toutes ces théories, et bien d'autres qui ne sauraient retenir plus longtemps notre attention, nous arrivons au Pays de Galles au

Figure 1. Placard corrigé de *Flush*, annoté par Catherine Bernard et la relectrice de Gallimard

Depuis la parution du livre de Venuti, dans les années 1990, et sans doute en partie sous l'effet de travaux comme ceux d'Antoine Berman (1985), la représentation associée à la traduction s'est légèrement modifiée, accueillant davantage les effets d'étrangeté du texte.

Ces exemples illustrent la dimension collective de la traduction, dans laquelle l'éditeur intervient directement ou indirectement (via le relecteur) sur la traduction, et parfois efface la voix de la traductrice. Celle-ci d'ailleurs refuse parfois cette tentative de reprise en main et n'obtempère pas. La correspondance entre Marguerite Yourcenar et son éditeur, Stock, au sujet de sa traduction de *The Waves*, le montre bien :

> Mademoiselle,
>
> c'est avec grand plaisir sur nous vous chargeons de la traduction de Waves, de Virginia Woolf. Nous vous donnerons 3500 F (trois mille cinq cents francs) pour cette traduction, payables moitié à la remise du manuscrit, moitié à la mise en vente, étant entendu que de toute manière le complément du prix vous sera versé au plus tard trois mois après la remise du manuscrit.
>
> On reconnaît à votre traduction un grand écrivain. Sans doute faut-il d'abord songer au lecteur français et viser à un équivalent littéraire plutôt qu'au mot à mot trop servile. Cependant, je crois qu'un auteur de l'importance de Virginia Woolf et un texte aussi beau mériteraient plus de patience de la part du traducteur qui devrait, dans ce cas particulier, serrer le texte, si possible, d'un peu plus près. Ainsi, vous traduisez étoffe froissée par « rugueuse ». L'ondulation scintillante de la mer est rendue par « ses bouillonnements et ses étincelles », qui ne donnent pas tout à fait l'impression de calme qui ressort de la phrase anglaise. « Une chenille enroulée sur elle-même ressemble à un anneau de jade grossièrement tailladé » ; il y a en anglais un anneau vert dans lequel les pattes trapues forment des encoches. Le chip-chap des oiseaux est rendu par trip-trap, dont le son est autre. Dans l'avant-dernière ligne, il n'y a pas un contre-sens, à cause de ce qui précède, mais l'impression donnée est différente de celle du texte anglais où il y a une répétition voulue : « C'est contre toi que je m'élance, ô Mort », au lieu de « vers toi », dans la traduction.
>
> Nous vous donnerons réponse plus tard au sujet du roman de Willa Cather; mais pour le moment, avec Waves, vous avez de l'occupation. Nous vous réserverons toujours bien volontiers les ouvrages dont nous pourrons disposez, et nous ferons toujours grande attention à ceux que vous nous proposerez. Nous vous serions reconnaissants de ne pas accepter de traductions dans d'autres maisons. Nous tenons beaucoup à ce que nos ouvrages de premier ordre soient réservés à des traducteurs exclusivement attachés à notre maison, et parmi lesquels nous serions heureux de vous compter. Je suis persuadé que nous pouvons vous donner dans l'année un nombre suffisant de traductions. Si vous vous aperceviez d'ailleurs qu'il en est autrement, vous nous le diriez. C'est en réalité simplement un souhait que je formule.
>
> Veuillez agréer, Mademoiselle, l'expression de mes sentiments les plus distingués et dévoués[17].

Dans une lettre du 29 mars, l'éditeur de Stock rappelle les points à revoir dans la traduction et en signale d'autres avant de conclure : « Permettez-moi d'insister pour que, dans cet ouvrage au moins, le texte de l'auteur soit aussi fidèlement respecté qu'il est possible. Pour d'autres auteurs, tels que Willa Cather, vous pourrez user de beaucoup plus de liberté. » Si l'éditeur s'affiche plus pointilleux avec le texte de Woolf qu'avec celui de Cather, c'est sans doute que la « voix » de Woolf est considérée comme déjà connue du public français et que la traductrice la

[17] Lettre de Stock (non signée) du 11 mars 1935, conservée à l'IMEC dans les archives des éditions STOCK - STK 76.7 correspondance. Les autres lettres citées proviennent de ce même dossier et fond d'archive.

modifie bien trop. L'intervention de l'éditeur témoigne donc du fait que l'étalon reste l'illusion de transparence dont parle Venuti (voir plus haut).

La réponse de Yourcenar, qui a pris son temps puisqu'elle n'écrit que le 6 avril 1935, ne manque pas de piquant :

> Cher Monsieur,
>
> Mille remerciements pour m'avoir envoyé le double de votre lettre du 11 mars. Vos remarques sont des plus justes et vont m'être fort utiles. J'avais déjà de moi-même replacé dans ma traduction le « chip-chap » du texte. Quant à la « chenille », elle m'a fait passer des nuits blanches. Raison de plus, après tout, pour la conserver telle qu'elle est.
>
> Je me considère avec grand plaisir comme attachée à votre maison, et ne ferai naturellement aucune démarche auprès d'autres éditeurs. Les deux volumes choisis suffisent en tout cas à m'occuper jusqu'à la fin de l'année.
>
> Agréez, cher monsieur, mes sincères remerciements, et croyez-moi, je vous en prie, bien sympathiquement vôtre.

La phrase centrale exprime très clairement le refus de Yourcenar de tenir compte des remarques de l'éditeur, bien qu'elle soit alors encore une jeune autrice peu connue et que cette traduction ait représenté surtout pour elle une source de revenus[18]. Il n'est pas anodin néanmoins que Yourcenar soit d'abord autrice : sa conception de l'écriture et son esthétique pénètrent sa traduction (voir par exemple Rabau, 2002) et Yourcenar s'est nourrie des *Vagues* pour écrire les *Mémoires d'Hadrien* (voir Rigeade, 2025). Les corrections qu'apporte d'ailleurs Yourcenar entre l'extrait de sa traduction paru en revue, le 8 août 1936 dans *La Revue hebdomadaire* (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5733908v/f27.item) et la version en volume éloignent de plus en plus la traduction du texte de Woolf.

Virginia Woolf, *The Waves* (2000, p.10) (je souligne)	Trad. Marguerite Yourcenar, *Revue Hebdomadaire*, 8 août 1936, p.146 (je souligne)	Virginia Woolf, *Les Vagues*, trad. Marguerite Yourcenar (1998, p.29) (je souligne)
'Each **tense**', said Neville, 'means differently. **There is an order in this world**; there are distinctions, there are differences in **this world,** upon whose verge I step'	– Chaque **rythme,** dit Neville, est douée d'une signification particulière. **Cet univers est ordonné : cet univers** a ses distinctions, ses différences, sur le bord desquelles je pose le pied. »	– Chaque **syllabe**, dit Neville, est douée d'une signification particulière. **Ce monde si bien ordonnancé** est plein de compartiments, de lignes de démarcation sur le bord desquels je pose le pied.

Non seulement le lexique est transformé, beaucoup plus concret dans la réécriture, mais la syntaxe est également revue : la tournure avec « avoir » (« cet univers a ses distinctions ») plus proche de l'anglais laisse place à une fusion des deux phrases pour finalement éviter l'utilisation de « avoir » et la répétition de « monde », pourtant présente en anglais. Au-delà des choix stylistiques qui portent la marque de Yourcenar, c'est aussi une idéologie de la traduction qui transparaît, une forme de naturalisation et d'appropriation de l'original.

4. Conclusion

Pour conclure, en ce qui concerne le corpus des archives de traductrices françaises de Virginia Woolf, l'usage des archives ne se réduit pas à opérer une forme de réparation-réhabilitation de traductions invisibilisées ; il s'agit même d'une dimension assez marginale comme on l'a

[18] « Virginia Woolf, c'était franchement un job, car j'avais besoin de 3000 dollars » (M. Yourcenar dans Sanvitale, 2002, p. 265).

vu. La réparation-réhabilitation, qui pourrait s'appliquer à Georgette Camille, porte davantage sur son travail critique que sur son travail de traductrice, qui n'a pas été écarté ou oublié pour des raisons liées à son sexe ou à son genre. L'invisibilisation des traductrices que les archives permettent de corriger gagne à être élargie de deux côtés, examinés dans les première et troisième parties de cet article : du côté de la perte, d'abord, on peut chercher ce qui a existé ou ce qui aurait pu exister, comme l'illustre l'exemple des traductions ou des traces absentes en français de *A Room of One's Own* ; et du côté de l'effacement, ensuite, on peut reconstituer le processus de traduction, dans les échanges, notamment, avec l'éditeur, comme l'illustrent les exemples de Marguerite Yourcenar ou de Catherine Bernard.

5. Références

Amadori, S., Desoutter, C., Elefante, C., & Pederzoli, R. (dir.). (2022). *La traduction dans une perspective de genre. Enjeux politiques, sociaux et professionnels*. Ledizioni. 997-4-Amadori-Traduction-genre_08_Pederzoli.pdf

Bayard, P. (2022). *Et si les Beatles n'étaient pas nés ?* Minuit.

Beauvoir, S. de. (1993) [1949]. *Le deuxième sexe, Tome I.* Gallimard.

Berman, A. (1985). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Gallimard.

Blanche, J.-E. (1949). *La pêche aux souvenirs*. Flammarion.

Blanche, J.-E. (2015). *Virginia Woolf : entretien, critiques, traductions, souvenirs, correspondance*. Ombres.

Caron, S. (2007). Georgette Camille aux carrefours de la modernité. In O. Penot-Lacassagne & E. Rubio (dir.), *Le grand jeu en mouvement* (pp. 233-243). L'âge d'homme.

Chiche, S. (2018). *Histoire érotique de la psychanalyse : de la nourrice de Freud aux amants d'aujourd'hui.* Payot.

Darrieussecq, M. (2016). *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker.* POL.

Delattre, F. (1967) [1932]. *Le roman psychologique de Virginia Woolf*. Vrin.

Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Galilée.

Durand-Bogaert, F. (2014). Les deux corps du texte. *Genesis*, 38, 11-33. https://doi.org/10.4000/genesis.992

Forrester, V. (1973). *Virginia Woolf.* Maurice Nadeau.

Gillet, L. (1930). L'*Orlando* de Mme Virginia Woolf. *La revue des deux mondes*, 218-230.

Ladmiral, J.-R. (1994). *Théorème de la traduction*. Gallimard.

Lahire, B. (2006). *La condition littéraire : La double vie des écrivains*. La Découverte.

Logé, M. (1925). Quelques romancières contemporaines. *Revue politique et littéraire*, 21, 753-756.

Marcus, L. (2002). The European dimensions of the Hogarth Press. In A.-M. Caws & N. Luckhurst (Eds.), *The reception of Virginia Woolf in Europe* (pp. 328-356). Continuum.

Munday, J. (2014). Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: Theoretical and methodological concerns. *The Translator*, *20*(1), 64-80. https://doi.org/10.1080/13556509.2014.899094

Panchón Hidalgo, M. (2023). Récupération/ Réhabilitation (de textes censurés d'écrivaines). In M. Panchón Hidalgo et G. Zaragoza Ninet (dir.), Récupération/réhabilitation (de textes censurés d'écrivaines). *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in* Translation / Diccionario del género en traducción. https://worldgender.cnrs.fr/notices/recuperation-rehabilitation-de-textes-censures-decrivaines/

Rabau, S. (2002). Entre bris et relique : Pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar. In R. Ripoll (dir.), *L'écriture fragmentaire* (pp. 23-42). Presses universitaires de Perpignan. https://doi.org/10.4000/books.pupvd.29382.

Rigeade, A.-L. (2025). Écoutes françaises de *The Waves* : non-écoute, écoute totale, écoute transformative. In A. Cassigneul & A.-M. Smith-Di Biasio (Eds.), *Virginia Woolf and the age of listening* (pp. 105-129). Ledizioni.

Samoyault, T. (2014). Vulnérabilité de l'œuvre en traduction. *Genesis*, 38, 57-68. https://doi.org/10.4000/genesis.992

Samoyault, T. (2020). *Traduction et violence.* Seuil.

Sanvitale, F. (2002). Rencontre avec Marguerite Yourcenar (1986-1987). In : M. Delcroix (dir.), *Portrait d'une voix* (pp. 353-377). Gallimard.

Sardin, P. (2021). Marie Darrieussecq, Translator or how to write French from a female body. In E. Federici & J. Santaemilia (Eds.), *New perspectives on gender and translation* (pp. 177-190). Routledge. https://doi.org/10.4324/9780429352287

Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, *8*(2), 179-205. https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448150?journalCode=ci

Schlanger, J. (2010). *Présence des œuvres perdues*. Hermann.

Simon, S. (2023). *Le genre en traduction. Identité culturelle et politiques de transmission*. Trad. C. Oster. Artois Presses Université.

Venuti, L. (2008) [1995]. *The translator's Invisibility : A history of translation*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203360064
Woolf, V. (2000) [1931]. *The waves.* Wordsworth Classics.
Woolf, V. (1936). *Les vagues* (extraits). Trad. M. Yourcenar. *Revue hebdomadaire*, 8 août.
Woolf, V. (1998) [1937]. *Les vagues.* Trad. M. Yourcenar. Le Livre de Poche-Biblio.
Woolf, V. (1951). *Une chambre à soi*. Trad. C. Malraux. Denoël.

Fonds d'archives cités :

Fond Forrester à l'IMEC : FOR 7
Fond Georgette Camille à l'IMEC :
208 CML 30.28 Lettres de Virginia Woolf.
208 CML 3.3 Un roman non écrit
208 CML 2.7.
Fond des éditions du Seuil à l'IMEC : SEL 1621.3
Fond des éditions Stock à l'IMEC : STK 76.7 correspondance

Correspondance de Clara Malraux :

Bibliothèque du musée de l'Homme (correspondance générale - Musée de l'Homme (Paris) - [MH.Bibliothèque]),
Bibliothèque Jacques Doucet (http://www.calames.abes.fr/pub/#details?id=FileId-298),
Médiathèque municipale d'Arles (https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/06871/004b1924237).

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Gennie Luccioni, écrivaine, critique, lectrice et traductrice aux Éditions du Seuil, ou la naissance éditoriale du best-seller *Le Petit Monde de don Camillo*

Viviana Agostini-Ouafi
Université de Caen Normandie

Gennie Luccioni, writer, critic, reader and translator at Éditions du Seuil, or the editorial birth of the bestseller *Le Petit Monde de don Camillo* – *Abstract*

The life and work of Eugénie Lemoine-Luccioni (1912-2005), a feminist writer and Freudian psychoanalyst who became famous even abroad from the 1970s onwards, have been little explored with regard to the beginnings of her intellectual and professional career. To fill this gap, this contribution focuses on the period 1945-1951, during which Lemoine-Luccioni collaborated with the journal *Esprit* and the Éditions du Seuil as a writer, literary critic, editorial reader and translator, signing her writings as Gennie Luccioni. She contributed to the French success of Giovanni Guareschi's works, in particular by translating the adventures of Don Camillo and the communist mayor Peppone. The first volume, *Le Petit Monde de don Camillo* (1951), quickly became a bestseller, with 800,000 copies sold, and in its wake gave rise to a rich film production. To recover this period of her life and prevent it from being lost to editorial memory and rendered invisible, we consulted the Eugénie Lemoine-Luccioni and Éditions du Seuil collections held at the IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) archives in Normandy. The editorial genesis of this famous translation will thus be illustrated, among other things, through the study of unpublished documents.

Keywords

Eugénie Lemoine-Luccioni, Éditions du Seuil, history of translation, *Le Petit Monde de don Camillo*, history of book publishing

CONTACT
Viviana Agostini-Ouafi, viviana.agostini-ouafi@unicaen.fr, Université de Caen Normandie, UFR LVE, Département d'italien, Campus 1 MLI, Esplanade de la Paix, CS 14032, 14052 Caen Cedex 5, France

 DOI:10.17462/para.2026.01.05

1. Un parcours aux multiples facettes évoluant au fil du temps

Eugénie Lemoine-Luccioni (Toulon 2012 – Paris 2005) est une femme de lettres qui, dans la première partie de sa vie, se consacre aux activités d'écrivaine, de critique littéraire, de lectrice éditoriale et de traductrice, puis surtout – des années 1970 jusqu'à sa mort – à ses travaux de psychanalyste freudienne. C'est la première phase de sa vie, allant de 1945 à 1951, encore peu explorée par la critique, qui fera l'objet de notre étude : nous essayerons de reconstruire son parcours initial dans le milieu des éditions parisiennes, en nous appuyant sur ses publications et des documents d'archives, pour mieux comprendre les modalités de la naissance de sa traduction la plus célèbre, parue aux Éditions du Seuil : *Le Petit Monde de don Camillo* de Giovanni Guareschi (1951). Cette traduction sera utilisée d'abord pour une prépublication en feuilleton dans la presse, au Club Français du Livre, recevant un très bon accueil, puis pour l'adaptation cinématographique franco-italienne de Julien Duvivier : le succès populaire du film, en 1952, avec le personnage de don Camillo joué par Fernandel, se répercutera sur les ventes du volume, qui s'imposera sur le marché français comme un best-seller (Serry, 2002, p. 70).

Pour reconstituer le rôle que Lemoine-Luccioni a joué dans la « mise en livre » (Sapiro, 2024, p. 46) de l'œuvre de Guareschi en France, il faut d'abord comprendre quand, pourquoi et comment elle est entrée en contact avec le directeur littéraire des Éditions du Seuil, Paul Flamand (1909-1998) : celui-ci est son interlocuteur privilégié dès 1945. Il faudra également comprendre quel est le statut de cette jeune femme, son « capital symbolique » (Sapiro, 2024, p. 101) dans cette relation professionnelle qui va s'avérer solide et, malgré quelques malentendus, inébranlable. Pour atteindre ces objectifs, nous avons exploré dans les archives normandes de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) (Agostini-Ouafi, 2021) le fonds d'Eugénie Lemoine-Luccioni et celui des Éditions du Seuil concernant la réception et la traduction de l'œuvre de Guareschi : pour ce dernier, Paul Flamand mettra en place une « politique d'auteur » systématique (Sapiro, 2024, pp. 56-57, pp. 142-143), à laquelle les Éditions du Seuil resteront fidèles même après la mort de l'écrivain en 1968 et le départ à la retraite de l'éditeur en 1979.

Eugénie Lemoine-Luccioni a largement contribué à la réception et à la traduction de l'œuvre de Guareschi aux Éditions du Seuil de 1951 à 1959, tout en poursuivant ses activités d'écrivaine, de critique littéraire et de traductrice. Elle traduit entre autres de l'anglais Trevor Huddleston en 1958 et de l'italien quelques poèmes d'Eugenio Montale qui paraîtront dans des volumes en édition bilingue (Monjo, 1964 ; Montale, 1966). Dans les années 1960, elle marquera une pause dans sa collaboration avec le Seuil. Pour traduire les œuvres de Guareschi, prendront sa relève d'abord Louis Bonalumi, ensuite Isabelle Rabourdin. À partir des années 1970, son travail psychanalytique sera prédominant, elle deviendra même un membre très engagé de l'École de la cause freudienne.

Son profil intellectuel connaît effectivement un changement net en 1972 avec l'ouvrage *Le Psychodrame*, écrit avec son mari Paul Lemoine, lui aussi psychanalyste. Elle le signe sous son nom de femme mariée, mais en conservant le prénom Gennie, ce diminutif d'Eugénie à connotation familière qu'elle utilise depuis les années 1940. Ensuite, elle signera Eugénie Lemoine-Luccioni (1976, 1980, 1983) tous les ouvrages publiés au Seuil dans « Le champ freudien », collection dirigée par Jacques Lacan puis par Jacques-Alain Miller, et, de même, d'autres ouvrages qui paraîtront ailleurs (1987, 1992, 2001). Pour établir sa biobibliographie, il faut tenir compte des identités auctoriales qui changent chez elle au fil du temps, mais aussi selon les types d'activités exercées. C'est le cas de trois récits qu'elle publie aux Éditions des femmes-Antoinette Fouque et qu'elle signe de son nom et de son prénom de jeune fille : Eugénie Luccioni (1977).

Comme l'atteste sa correspondance avec le Seuil, consultée dans les archives de l'IMEC (Fonds Eugénie Lemoine-Luccioni, LMN 10.4, 10.5, 10.6), ses études psychanalytiques et féministes seront traduites dans de nombreuses langues : cet aspect est à souligner car le rayonnement international de sa pensée scientifique, malgré le succès de ses écrits dans les milieux féministes d'un grand nombre de pays, n'a pas encore fait l'objet d'études traductologiques d'envergure. Les droits de traduction de *Partage des femmes* sont octroyés par le Seuil à des éditeurs au Brésil (lettre du 14/11/1977) et en Argentine (lettre du 6/3/1979), à The Free Association Press pour les pays anglophones (lettre du 9/10/1985) ; l'ouvrage a également paru en italien aux éditions Delle Donne (lettre du 7/12/1982). Des contrats de traduction pour *Le Rêve du cosmonaute* sont signés avec l'Espagne en 1981 et avec l'Italie en 1982. Un chapitre de *La Robe* et l'interview de Courrège paraîtront à Rome dans *Lettera internazionale*, revue dirigée par Sergio Benvenuto (lettre du 20/8/1985), puis tout le livre sera (re)traduit chez Mondadori à Milan en 2003 ; l'ouvrage entier de *La Robe* sera publié aussi en castillan (lettre du 20/8/1985) ainsi qu'en japonais (lettre du 5/5/1993).

Dans l'espace d'un simple article, nous ne pouvons pas prendre en compte ces publications ainsi que ses nombreux articles, notes, chroniques et comptes rendus de lecture parus dans la revue *Esprit* jusqu'en 1977 : tous ces écrits sont postérieurs à sa traduction du *Petit Monde de don Camillo* qui fait l'objet de notre enquête éditoriale. Nous tenons néanmoins à souligner le parcours polyvalent et remarquable de Gennie-Eugénie Lemoine-Luccioni.

2. Paul Flamand, Gennie Luccioni et la saga *Don Camillo*

Nous allons donc focaliser notre enquête sur la période 1945-1951, la plus lacunaire : en effet, en ce qui concerne les années qui précèdent l'opération *Don Camillo*, la biographie intellectuelle d'Eugénie Lemoine-Luccioni est – dans son fonds d'archive même et jusque dans les documents biobibliographiques disponibles en ligne ou publiés – assez pauvre en indices. Pour faire de la lumière sur cette période de sa vie professionnelle, nous avons dû mener une enquête bibliographique et explorer attentivement son fonds d'archives et celui des Éditions du Seuil. Dans toute opération visant à contrer l'invisibilisation des écrivaines et des traductrices, la reconstruction de leur parcours biobibliographique est la première étape, fondamentale, à accomplir (Pérez Ramos, 2023).

Notre approche « microhistorique » (Pickford, 2021, pp. 32-33) de la réception éditoriale et de la traduction de l'œuvre de Giovanni Guareschi en France sera surtout d'ordre sociologique dans le but de comprendre, d'une part, les rôles que joue Gennie Luccioni aux éditions du Seuil et dans la revue *Esprit* éditée par cette maison et, d'autre part, la politique éditoriale du Seuil vis-à-vis de Guareschi, les modalités mises en œuvre pour la sélection des livres à traduire ainsi que les types de contrats de traduction proposés. Malgré une exploration attentive du fonds de notre traductrice, une approche génétique de sa traduction n'a pu être envisagée car le corpus pertinent y est trop réduit : nous n'avons trouvé qu'un avant-texte d'une demi-page, l'incipit du roman (LMN 2.104 : « Un petit monde en trois histoires »). Ce texte dactylographié avec corrections manuscrites a été du reste déjà étudié dans un Mémoire de Master1 Langues Européennes, que nous avons dirigé, consacré au fonds archivistique de Lemoine-Luccioni (Labat, 2011-2012, pp. 24-34).

Pour une traduction vendue en l'espace de quelques années à 798 000 exemplaires, le plus gros succès éditorial en France dans la décennie 1945-1955 selon la liste publiée en 1955 par *Les Nouvelles littéraires* (Sapiro, 2024, p. 190), cette pénurie d'avant-textes interpelle et désole : la traductrice n'avait probablement pas assez conscience de la valeur de ses brouillons et de l'importance de son activité traduisante. On trouve en revanche dans son fonds quelques manuscrits et beaucoup de textes dactylographiés concernant ses ouvrages, articles et notes

de lecture : sa critique littéraire et ses études scientifiques, ou même la correspondance reçue, avaient sans doute à ses yeux plus de valeur. L'invisibilisation du traduire, notamment des traductrices, engendre même chez elles une sous-évaluation de leur travail, d'où la rareté des brouillons de traduction conservés dans les archives (Arber, 2021, pp. 119-120 ; Spezzatti, 2024, p. 137). Il faut néanmoins souligner que, à la différence de ce qui se passe souvent encore aujourd'hui, les premières traductions des œuvres de Guareschi affichent en couverture, avant le nom de l'éditeur, le nom de Gennie Luccioni ou celui de son pseudonyme masculin : Michel Vermont.

Le problème des identités auctoriales multiples, déjà signalé dans ses travaux des années 1970, se présente en effet également dans ses activités de traductrice, puisqu'à partir de 1953 elle signera ses traductions de Guareschi de ce pseudonyme masculin : c'est le cas pour *Don Camillo et ses ouailles* (1953), *Don Camillo et Peppone* (1954), *La Pasionaria et moi* (1955) et *À la milanaise* (1959). C'est un choix expressément cité dans ses contrats de traduction : dans celui du 3/7/1953 concernant, outre *Don Camillo et ses ouailles*, *Don Camillo et Peppone*, Paul Flamand spécifie que « Madame Luccioni signera sous le pseudonyme de Michel Vermont » (Fonds Éditions du Seuil, SEL 3670.10 : pochette mauve « Gennie Lemoine Luccioni »). Ce contrat reprend celui déjà signé pour *Don Camillo et ses ouailles* le 8/3/1952 (SEL 3576.7 : pochette cartonnée bleu clair « GUARESCHI », lettre-brouillon copie carbone du 26/5/1953 de Flamand à Guareschi).

Le Petit Monde de don Camillo (1951), *Le Mari au collège* (1952) et *L'Extravagante Mlle Tröll* (1952) sont donc les seules traductions de l'œuvre de Guareschi qui paraissent au Seuil sous la signature Gennie Luccioni. Mais en tout, de 1951 à 1959, elle aura traduit sept livres de cet auteur : quatre avaient paru en Italie avant que Guareschi atteigne la célébrité avec la série des *Don Camillo* (série dont le deuxième volume sera publié en français en deux tomes : *Don Camillo et ses ouailles* en 1953, *Don Camillo et Peppone* en 1954). Les trois ouvrages de la saga vont atteindre en France en 1955 le chiffre de 1 200 000 copies vendues, un succès exceptionnel pour des traductions. Dans ses mémoires d'éditeur, qui ne portent pas sa signature explicite car il s'y exprime en faisant usage d'un « nous » collectif représentant les Éditions du Seuil, Paul Flamand affirme avoir atteint ce chiffre avec le « seul tome premier » (1979, p. 16), mais sans doute ce chiffre a-t-il été atteint en ajoutant, aux susmentionnées 798 000 copies du *Petit monde de don Camillo,* les 295 082 exemplaires de *Don Camillo et ses ouailles* dont témoigne le relevé des comptes de 1976 (LMN 10.3), plus les copies, 200 000 environ, de *Don Camillo et Peppone*. C'est cette aubaine économique qui va permettre aux Éditions du Seuil de s'imposer sur le marché français du livre comme une maison d'édition généraliste d'envergure (Serry, 2002, pp. 70-71).

En lisant les lettres constituant la longue et fructueuse collaboration entre Paul Flamand et Gennie Luccioni, on constate que cet éditeur a une confiance et une estime indiscutables envers sa collaboratrice, sentiments qui sont fondamentaux selon nous pour comprendre la décision prise rapidement par Flamand de publier *Le Petit Monde de don Camillo*. Comme le souligne Jérôme Garcin (2010) en recensant un ouvrage que Jean Lacouture a consacré au Seuil, en 1950 tous les éditeurs français avaient refusé de publier l'œuvre de Guareschi, à la différence de Paul Flamand. Ce choix heureux nous pousse donc à approfondir les raisons de cette inébranlable confiance liant l'éditeur à Gennie Luccioni.

3. Gennie Luccioni écrivaine et critique littéraire (1945-1951)

La trace archivistique la plus ancienne que nous ayons trouvée est un contrat entre Gennie Luccioni et la société J. Bardet et P. Flamand sise 1, rue des Poitevins à Paris (mais qui déplacera bientôt son siège au 27, rue Jacob). Ce document, daté du 17 août 1945, concerne la

publication du *Livre de Michel* : l'une des conditions du contrat spécifie que l'autrice « s'engage à proposer à MM. Bardet et Flamand les trois œuvres en prose à venir (roman et nouvelles) et à leur accorder la préférence en cas de propositions égales à celles que lui feraient d'autres éditeurs […] » (LMN 10.3). À ce propos, Gisèle Sapiro (2024, p. 154) souligne que « ce principe aujourd'hui disparu » visait à réguler la concurrence entre maisons d'édition : « Un éditeur pouvait décider de renoncer à l'option si le premier titre ne se vendait pas suffisamment […]. » Le recueil aura un certain succès et la collaboration se poursuivra aussi sur d'autres fronts : comme on va le constater, un auteur du Seuil ou d'*Esprit* pouvait aussi être impliqué dans d'autres tâches éditoriales.

Le premier contact certifié est donc celui d'un éditeur avec une écrivaine. L'œuvre paraîtra l'année suivante sous le titre *Cercles* (Luccioni, 1946). On en trouve trace dans le relevé des comptes de 1976 (LMN 10.3) : les ventes ont atteint en tout 3 309 exemplaires. Il n'y aura pas, en revanche, d'autres œuvres de cette écrivaine publiées au Seuil avant l'ouvrage psychanalytique *Partage des femmes* en 1976. *Cercles* n'est pas un roman, comme l'affirme erronément la page Wikipédia consacrée à Lemoine-Luccioni, mais un recueil contenant sept nouvelles. Il paraît dans l'une des collections « Esprit » de la revue éponyme : « La condition humaine ». Ces collections sont éditées au Seuil sous la direction du philosophe chrétien Emmanuel Mounier, fondateur d'*Esprit* (Boudic, 2005 ; Lacouture, 2010, pp. 55-57).

Dans l'annonce publicitaire en 4e de couverture du numéro d'*Esprit* de décembre 1946, cette information générique concernant *Cercles* est donnée au-dessous du titre, tandis qu'un bref commentaire synthétise le sens du volume (« Un espoir déchirant… ») et qu'une phrase d'Albert Béguin l'explicite : « Une unique nostalgie : celle d'un lieu natal de l'âme, d'une patrie de pureté, d'un refuge à la fois extérieur et intérieur contre les déchirants conflits de la vie » (*Esprit*, 1946, *128*(12), Back Matter)[1]. Il s'agit d'un type de jugement venant d'un lecteur attitré, dit *endorsement* ou *blurb* (Sapiro, 2024, p. 65), que la revue *Esprit* place souvent dans les annonces en 4e de couverture. En fait, depuis 1945, Albert Béguin est lui aussi un étroit collaborateur de cette revue, dont le siège sera déplacé en 1946 dans le même immeuble que celui des Éditions du Seuil (au 3e étage). Plusieurs lettres témoignent des échanges épistolaires nourris entre Albert Béguin et Gennie Luccioni (LMN 7.10).

Dans le même numéro de décembre, ce recueil fait l'objet d'un compte rendu très élogieux d'Henri Queffelec, où le titre est suivi également de l'information : « nouvelles » (1946, pp. 891-892). Déjà en janvier 1945, puis en avril 1946, deux récits de *Cercles* paraissent dans la revue : « Cache-cache » et « Mon village ». Il est évident qu'*Esprit* et le Seuil sont étroitement liés : la revue fonctionne comme un laboratoire de réflexions politiques et littéraires mettant en place des stratégies éditoriales pour la diffusion des œuvres publiées dans ses collections ou chez d'autres éditeurs. Nous constatons que le partenariat *Esprit*/Seuil suit le chemin déjà tracé par le *Mercure de France* d'abord, puis par la *Nouvelle Revue Française* (Sapiro, 2024, p. 186).

Dès 1945, Gennie Luccioni publie donc dans *Esprit* des récits, mais aussi des notes et des chroniques littéraires. Sa collaboration avec cette revue durera longtemps : d'après Wikipédia jusqu'en 1976, mais nous avons aussi trouvé des chroniques de 1977. Malheureusement, ses écrits allant de 1945 à 1951 ne sont pas encore recensés dans la bibliographie en ligne, proposée par *Esprit*, qui dépasse déjà la centaine de titres : actuellement les références ne concernent que les numéros allant de 1959 à 1972. Nous avons pu retrouver dans son fonds de l'IMEC les avant-textes d'une cinquantaine de ces travaux, mais puisqu'ils ne rentraient pas dans la période étudiée, nous ne les prendrons pas en compte. Tous les numéros publiés, allant des années 1940 à aujourd'hui, y compris ceux parus avant 1959 et après 1972, sont toutefois

[1] JSTOR, http://www.jstor.org/stable/24250220).

disponibles en ligne ou consultables dans certaines bibliothèques. Il faudrait donc dresser une liste exhaustive des écrits de Gennie Luccioni pour pouvoir établir sa biobibliographie complète. Les pages numériques d'*Esprit* mentionnées plus haut nous informent du reste que pour Gennie Luccioni (comme pour Eugénie Luccioni) « La biographie de cet auteur n'est pas encore disponible »[2]. Il a donc fallu mener des recherches pour combler ces lacunes, et vérifier ensuite chaque nouvelle référence avec les manuscrits et les textes dactylographiés déposés dans son fonds.

En 1945, outre son récit publié dans le deuxième numéro, on trouve trois écrits assez brefs de Gennie Luccioni (souvent indiqués par le sigle GL). Ses contributions critiques montent à huit l'année suivante ; parmi elles, un compte rendu sur *Les Hommes oubliés de Dieu* d'Albert Cossery a paru sans nom d'auteur, mais nous avons trouvé dans son fonds un texte dactylographié portant le même titre : « "Les hommes oubliés de Dieu", par Albert Cosséry (Charlot) » (LMN 2.50). Nous pouvons donc lui attribuer cette recension. Étant peu nombreuses, ses publications de 1945-1946 sont mentionnées dans notre bibliographie finale, mais en ce qui concerne celles de 1947, qui augmentent de façon exponentielle, nous avons renoncé à les citer pour ne pas encombrer une bibliographie déjà abondante. Il s'agit en effet de dix-sept écrits, dont six ne paraissent que dans le numéro 135(7). Ces derniers sont disséminés dans différentes sections telles que le « Journal à plusieurs voix » (« Le scandale des scandales (suite) », pp. 128-129, et « Seigneur, préservez-moi de mes amis », p. 130), les « Chroniques » (« Les anomalies de la radio », pp. 145-151, c'est l'un des premiers articles critiques d'une certaine longueur), et « Les Livres : Le Roman » pour les recensions (« Louis Parrot : *Nous reviendrons* (Robert Laffont) », pp. 172-173 ; « Raymonde Vincent : *Seigneur, retirez-moi d'entre les morts* (Egloff) », pp. 173-174 ; « Pham-Van-Ky : *Frères de sang* (Éd. du Seuil) », p. 174). Une si forte présence à partir de 1947 est l'indice d'une collaboration de plus en plus assidue, se rapprochant de celle d'un membre du comité de lecture.

Gennie Luccioni est en effet plus qu'une simple collaboratrice, comme en témoigne aussi une lettre de 1946 signée E.M. (les initiales du directeur d'*Esprit* Emmanuel Mounier) (LMN 7.51) lui annonçant un changement important en ce qui concerne la rédaction de la revue, ou encore la lettre de Mounier où il est question de la fermeture d'*Esprit* en 1941 (LMN 8.27). La nouvelle série commence à paraitre en effet en décembre 1944. Gennie Luccioni intervient donc dès le début comme écrivaine et critique littéraire dans cette revue du Seuil et elle sera constamment présente dans les numéros des années suivantes.

Pour ses interventions des années 1945-1951, nous disposons dans son fonds (quoique dans une moindre mesure que pour les années 1952-1977) de nombreux avant-textes, manuscrits ou dactylographiés, avec parfois des corrections autographes. Par exemple, pour une étude sur André Frénaud parue dans la section « Chroniques » en septembre 1947, nous disposons du manuscrit (LMN 2.11) ; pour deux comptes rendus de lecture publiés en septembre 1949, concernant l'œuvre d'Audiberti *L'opéra du monde* et la traduction par Juliette Bertrand de *Nul ne revient sur ses pas* d'Alba de Cespèdes, nous avons des textes dactylographiés avec corrections manuscrites (respectivement LMN 2.8 et LMN 2.2), etc. La liste complète des croisements entre ses écrits d'*Esprit* et ceux de son fonds IMEC serait ici trop longue à exposer.

4. Gennie Luccioni lectrice éditoriale et traductrice (1945-1951)

Dans ces années où elle s'adonne à l'écriture créatrice et à la critique littéraire, Gennie Luccioni commence aussi ses expériences de lectrice éditoriale. En 1947, l'année où nous avons constaté

[2] Cf. sur le site en ligne de la revue : https://esprit.presse.fr/ressources/portraits/luccioni-gennie-6/. Treize références sont classées avec son prénom de naissance : https://esprit.presse.fr/ressources/portraits/luccioni-eugenie-671/.

sa montée en puissance comme plume critique chez *Esprit*, elle exerce sans aucun doute cette activité au Seuil : elle participe au comité de lecture qui va se pencher sur quatre nouvelles de Samuel Beckett, des récits que cet auteur anglophone résidant à Paris a pour la première fois écrits directement en français. Le cas de Beckett nous permet de voir comment, en 1947, on gère au Seuil la sélection des manuscrits à publier et le rôle que Gennie Luccioni a joué dans cette sélection.

La fiche de lecture collective concernant Beckett, où le premier avis donné est le sien, a été publiée (Serry, 2008, p. 35 ; Lacouture, 2010) : nous avons aussitôt reconnu sa calligraphie, confirmée par la signature « Gennie ». Dans cette fiche de lecture, après son avis, on peut lire les commentaires d'Albert Béguin d'abord, ensuite de Paul Flamand. Celui-ci s'exprime en dernier en tenant compte aussi d'une autre fiche de lecture qui a été rédigée par Louis Pauwels, écrivain dont le Seuil a publié en 1946 un roman, *Saint-Quelqu'un*. On constate ainsi que des écrivains comme Pauwels ou Luccioni, qui ont débuté avec cette maison d'édition, participent ensuite aux activités de son comité de lecture. Jean Lacouture (2010, p. 142) signale même à ce propos le cas d'un écrivain dont pourtant le roman a été refusé.

Louis Pauwels, après avoir pris en compte les aspects thématiques des nouvelles de Beckett, relevant de la condition existentielle tragique de l'être humain, et leur histoire éditoriale (deux sont déjà parues dans des revues, dont une dans *Les temps modernes*), émet un avis négatif et, l'année suivante, il opposera à nouveau un refus tranché pour le roman de Beckett *Molloy*. L'avis d'Albert Béguin n'est pas plus complaisant : il exprime même un rejet péremptoire, et Flamand se range sans regret du côté de ces deux lecteurs. Pour un approfondissement de cette affaire, nous renvoyons à l'étude de Hervé Serry (2012, pp. 51-64) : le grand écrivain Beckett, futur prix Nobel de littérature, ne sera donc pas publié au Seuil, mais aux Éditions de Minuit, qui feront preuve de beaucoup plus de flair littéraire. *Molloy* paraît chez eux en 1951.

Or, il se trouve que Gennie Luccioni avait donné un avis favorable. Nous le transcrivons ci-dessous (à partir du document publié par Lacouture en 2010) en spécifiant que le pronom « nous » a été raturé par Gennie Luccioni : « Plein de talent. Quelques effets de style un peu faciles et quelques vulgarités moins voulues que l'auteur voudrait nous le faire croire. Mais ce Samuel Beckett est à publier. » Elle ne s'était pas trompée, mais son avis était celui d'une jeune autrice et critique qui faisait ses premières armes dans le monde de l'édition.

Ce refus des nouvelles de Beckett par le Seuil nous apprend, comme le souligne Hervé Serry, que Gennie Luccioni à l'automne 1947 est déjà « régulièrement sollicitée pour évaluer les manuscrits reçus par la maison » (2012, p. 55). Mais il nous apprend aussi que son avis favorable (le seul !) n'a pas du tout été pris en compte par les autres lecteurs du comité : son capital symbolique ne peut pas battre celui bien plus prestigieux d'Albert Béguin, qui a été nommé directeur littéraire du Seuil par Paul Flamand quelques mois auparavant (p. 52) et qui prendra la direction d'*Esprit* à la mort d'Emmanuel Mounier en 1950. L'avis succinct de Gennie Luccioni n'a pas non plus assez de poids pour contrer les longues considérations d'un autre jeune écrivain de la maison comme Pauwels. Mais ce refus a été une erreur grave dont Paul Flamand a dû très vite prendre conscience, un faux pas qu'il a ensuite reconnu. Par exemple, interviewé par Sylvère Lotringer en 1960, il lui avoue : « […] je suis tout prêt à reconnaitre que je me suis trompé en ne prenant pas Beckett. » (p. 59) Parmi les acteurs de cette sélection beckettienne ratée, Gennie Luccioni avait été, elle, bien plus clairvoyante.

Dans ces mêmes années, elle commence aussi son expérience de traductrice de l'italien. Dans le numéro de janvier 1948 paraît une longue contribution d'Elio Vittorini, « Politique et culture », traduite par ses soins. Il s'agit de la lettre que l'intellectuel communiste a adressée à Palmiro Togliatti, le chef du Parti communiste italien (PCI), précédemment publiée dans la revue *Politecnico* que Vittorini lui-même dirige. Dans l'immédiat après-guerre, ce prosateur

antifasciste est très apprécié en France : ses œuvres les plus célèbres, *Conversation en Sicile* et *Les hommes et les autres*, vont paraître justement en 1948 chez Gallimard, traduites par Michel Arnaud. Mais la véritable épreuve de traduction pour Gennie Luccioni se déroulera dans les mois qui suivent, lorsqu'elle va traduire le roman néoréaliste *Chronique des pauvres amants* de Vasco Pratolini : sa traduction paraît en 1949 chez Albin Michel. Un compte rendu de Camille Bourniquel sur cette traduction paraît dans le numéro d'*Esprit* de septembre 1950. Après ces expériences traductives accueillies favorablement, le Seuil lui propose à nouveau en juillet 1950 de traduire un texte d'Elio Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, pour la collection des « Cahiers du Rhône » dirigée par Albert Béguin. D'après un contrat daté 24/7/1950 (SEL 3670.10), Gennie Luccioni est en effet chargée de traduire cette œuvre dont le titre en français sera *Conversation en Sardaigne*. Le document porte la signature autographe de Flamand. Mais a-t-elle traduit ce texte ? Nos recherches à ce sujet sont en cours. Il y a trois lettres dans son fonds de l'IMEC concernant sa correspondance avec Elio Vittorini (LMN 8.66).

4.1. Échanges entre Paul Flamand et Odette Arnaud à propos de *Mondo Piccolo. Don Camillo*

Dans notre reconstruction du parcours professionnel de Gennie Luccioni comme relectrice et traductrice aux éditions du Seuil, nous arrivons donc au moment où, le 12 octobre 1950, l'agente littéraire parisienne Odette Arnaud, travaillant pour les éditions milanaises Rizzoli, écrit à Paul Flamand pour lui proposer le livre de Giovanni Guareschi *Mondo piccolo. Don Camillo* paru en Italie en 1948. Le fonds des éditions du Seuil conserve la photocopie de cette lettre dactylographiée (SEL 3576.7, dans une pochette marron clair : « Correspondance avec Mme Odette Arnaud. Affaire Guareschi », à son tour dans la pochette cartonnée bleu clair). La lettre originale a été utilisée en 2007-2008 dans le contexte d'une exposition itinérante sur l'histoire des Éditions du Seuil (Serry, 2008), qui s'est tenue d'abord au Centre Pompidou de Paris, puis à Limoges, et enfin à l'IMEC. Odette Arnaud ne dit pas dans cette lettre que sept éditeurs ont déjà refusé ce livre (Flamand, 1979, p. 16). Sachant qu'elle s'adresse à une maison d'édition qui, depuis sa création sous la houlette de l'abbé dominicain Jean Plaquevent, se veut l'expression d'un spiritualisme chrétien ouvert et moderne, Odette Arnaud souligne ceci : « Ce roman sorti il y a quelques mois a déjà fait de très grosses ventes en Italie et aux États-Unis. Nous croyons qu'il peut plaire au grand public catholique français et surtout aux catholiques "progressistes". »

Elle joint à sa lettre une fiche de présentation contenant un résumé du livre et précise qu'elle en détient les droits pour les pays de langue française. Le résumé présente le caractère bagarreur de don Camillo, prêtre « de forte taille, de tempérament chaud qui préfère les explications à coup de poing aux arguments spirituels » dans sa lutte quotidienne contre le chef de la section locale du parti communiste, Peppone, qui est aussi le maire du village. Mais don Camillo discute souvent avec le Christ des problèmes que lui pose cette situation, et son comportement « est décrit de façon très amusante ». Le résumé se termine par cette affirmation : « Dans l'ensemble, l'humour de ce roman est un humour amer tiré de féroces réalités politiques. »

Le 17 octobre, Paul Flamand lui demande de lui envoyer un exemplaire, car « le livre de Guareschi peut être tout-à-fait de notre programme » (SEL 3576.7). Il notifie à Odette Arnaud qu'il a essayé en vain de la joindre la veille par téléphone au numéro indiqué dans l'en-tête de sa lettre. L'agente littéraire lui répond le lendemain pour se réjouir que le livre l'intéresse (SEL 3576.7 : lettre du 18/10/1950). Elle tient à revenir sur le résumé précédemment envoyé, écrit « par une lectrice italienne qui semble avoir pris les choses beaucoup plus au sérieux que ne le feront les lecteurs français. En effet un second rapport sur ce roman, fait cette fois par un français [sic], déclare que ce livre est d'humour assez cocasse et pas du tout amer ». Odette Arnaud a tellement peur que le livre soit refusé par le comité de lecture du Seuil qu'elle ajoute : « Il ne s'agit pas d'un livre anticommuniste, mais d'un livre plein de bonhomie au sujet des

rapports entre communistes et catholiques dans le même village. » Puis elle fait remarquer à Flamand que, comme cela s'est passé aux États-Unis, c'est le genre de livre qui « se prête tout naturellement à un découpage dans la presse en feuilleton ».

4.2. La fiche de lecture de *Mondo piccolo. Don Camillo* rédigée par Gennie Luccioni

L'exemplaire à expertiser arrive au Seuil le 19 octobre. C'est bien Gennie Luccioni, la future traductrice du livre, qui produit la fiche de lecture déterminante, donnant ainsi le feu vert à une publication qui débouchera sur la production d'un best-seller. En vérité, en qualité de lectrice éditoriale, elle rédige non seulement la fiche pour ce roman, mais aussi, dans la foulée, pour trois autres œuvres que les éditions Rizzoli proposent au Seuil : des volumes de Guareschi parus en Italie avant le *Mondo piccolo. Don Camillo*. Il arrive en effet souvent que le succès d'un livre amène à en valoriser d'autres du même auteur déjà parus et passés inaperçus (Sapiro, 2024, p. 158). Il s'agit de *La scoperta di Milano* (qui portera en français le titre : *À la milanaise*), *Il marito in collegio* (*Le Mari au collège*) et *Il destino si chiama Clotilde* (*L'Extravagante Mlle Tröll*). Les trois exemplaires sont envoyés par Odette Arnaud au Seuil le 26/2/1951 (SEL 3576.7). Il faut souligner que, dans ces fiches de lecture manuscrites autographes de Gennie Luccioni, nous avons trouvé une nouvelle variante, abrégée et soulignée, de sa signature auctoriale : « G Luc ».

Nous proposons ci-dessous la transcription « diplomatique » (Biasi, 2011, pp. 140-141) de l'incipit de la fiche de lecture manuscrite signée « G Luc » ; elle est rédigée dans le formulaire type des Éditions du Seuil, où l'on indique que le manuscrit a été « reçu le 19/10/50 » et qu'il a été « présenté par Mme Arnaud 11 rue de Téhéran » :

> C'est charmant. La plupart des
> histoires sont à 3 personnages : Don
> Camillo (le prêtre), Peppone (le chef
> communiste) et le Christ. Ce sont des
> histoires familières. Elles rappellent un
> peu les fabliaux du M A [Moyen Âge] (français)
> mais aussi A [Anatole] France. Mais l'Italien [sic]
> a dans l'ironie, une bonhommie bien
> à lui. Don Camillo et Peppone rivali-
> sent d'astuces pour « se posséder » ; ce
> sont des gros durs (le prêtre compris)
> qui ne feraient pas de mal à une
> mouche. […] (SEL 3576.7)

Il faut souligner la proposition « ce sont des gros durs », puisqu'il s'agit d'une expression qui sera citée dans plusieurs documents que nous allons analyser. Elle constitue, d'après nous, un indice important d'auctorialité : toute citation de ce syntagme peut être considérée comme un emprunt intertextuel, non avoué et même inconscient, renvoyant à cette fiche de lecture.

Après cet avis, la décision de publier le livre de Guareschi est prise assez rapidement au Seuil. En effet, le 24 novembre 1950, Paul Flamand répond à une lettre d'Odette Arnaud dans laquelle cette dernière vient de lui faire des propositions concernant les conditions du contrat entre Rizzoli et le Seuil (SEL 3576.7 : brouillon dactylographié). Suivra une deuxième lettre de Flamand à Arnaud, le 27 novembre 1950, pour des précisions au sujet du contrat en préparation :

Flamand souhaite fidéliser Guareschi et demande que l'on spécifie dans le contrat « un droit de première lecture pour l'ouvrage suivant de cet auteur ». Puis, après plusieurs échanges sur les conditions de prépublication et de post-publication, le contrat sera signé le 4 janvier 1951 ; il est envoyé à Arnaud avec un chèque de 150 000 francs pour Guareschi.

Il n'y a pas d'autres fiches de lecture sur ce livre dans le fonds du Seuil. En revanche, il y a les fiches manuscrites mentionnées plus haut, signées aussi « G Luc », des trois autres livres de Guareschi : elles ont été rédigées après la réception des exemplaires (le 26 février) et avant la lettre du 20 avril 1951 dans laquelle Flamand précise à Arnaud certaines conditions du futur contrat de traduction (SEL 3576.7). À la différence de ce qui s'est passé pour les nouvelles de Beckett, dans les archives du Seuil nous n'avons trouvé aucune trace de fiches de lecture écrites par d'autres membres du comité. Les résumés et les commentaires d'Arnaud ainsi que la fiche de lecture de Luccioni semblent avoir suffi pour convaincre Flamand.

Dans ses mémoires, ce dernier consacre peu de lignes à cette aventure éditoriale en disant : « […] un agent littéraire nous soumit un livre italien qui circulait paresseusement à travers la ville et qu'avaient déjà refusé sept éditeurs. » (1979, p. 16). Puis il définit cet agent comme « perspicace » et cite la conclusion du premier résumé en parlant d'un livre « assez amer » qui traite « de l'affrontement du christianisme et du marxisme – et telle était la grande querelle de ce moment, qui ne donnait à personne l'envie de plaisanter » (p. 16). Ensuite, avant de donner le chiffre des ventes du premier volume, 1 200 000 exemplaires, qui est d'après nous la somme des ventes des trois premiers tomes de la saga en 1955, il définit le maire et le curé comme « deux gros durs bien braves ». Or, même trente ans après, il cite – peut-être sans en être conscient – l'expression « deux gros dures » utilisée par Luccioni dans sa fiche de lecture.

D'après Jean Lacouture (2010), les choses se passèrent d'une façon légèrement différente mais, malheureusement, ce dernier ne spécifie pas les sources auxquelles il puise : sans doute s'agit-il d'échanges conversationnels au Seuil après 1961, car il entre à ce moment-là dans le comité de lecture. Jean Lacouture part de l'hypothèse que Luccioni parle la première à Flamand de *Don Camillo*, alléguant qu'elle est une « amie » d'Odette Arnaud (p. 103). Or, dans ses lettres à Flamand, l'attitude de l'agente littéraire vis-à-vis de la lectrice-traductrice n'est jamais celle d'une amie solidaire et complice. Le « copinage bavard » entre ces deux femmes nous semble être un regrettable stéréotype. Odette Arnaud est une agente aguerrie et, s'il le faut, impitoyable. Quant à l'identité de la personne qui a rédigé la fiche de lecture, Jean Lacouture affirme :

> Paul demanda à Mme Arnaud de soumettre d'abord le texte à l'un de ses hommes de confiance (Lesort ? Estang ? Il ne précise pas) qui, lecture faite, résume ainsi son impression : « Deux gros durs qui se tapent sur la gueule. Le curé, le maire rouge. C'est assez drôle. » Il fallait bien que Paul s'exécute à son tour. « Je le lis, le texte m'amuse. Un peu désarmé je demande l'avis d'un prêtre de mes amis. Celui-ci trouve le roman très amusant. Je décide de le publier. » (Lacouture, 2010, p. 104)

Est-ce que « [l'homme] de confiance » était « G Luc » ? L'opération d'invisibilisation de la lectrice éditoriale, déjà mise en acte dans le traitement de l'affaire Beckett, commence ici par faire d'elle, étonnamment, un homme, mais il nous paraît étrange que ce changement de sexe soit à attribuer à Flamand, qui sait parfaitement comment les choses se sont déroulées et qui témoigne, dans tous les échanges épistolaires avec Arnaud ou Luccioni, d'avoir pour cette dernière une estime inébranlable. Dans les paroles de Flamand citées par Lacouture, on trouve du reste non seulement la définition donnée par Gennie Luccioni du maire et du prêtre comme « deux gros durs », mais aussi un écho, dans son affirmation « C'est assez drôle », de ce qu'elle écrit dans la fiche de lecture de *Il destino si chiama Clotilde* : « C'est très drôle, d'un humour tendre et bon enfant » (SEL 3576.7).

4.3. Les deux contrats de traduction : du forfait au « pourcentage »

Flamand faisait vraiment confiance à Luccioni : il lui est tellement reconnaissant qu'il prend l'initiative de modifier le contrat de traduction déjà signé pour la faire bénéficier de la manne que sa traduction a fait arriver dans les caisses des Éditions du Seuil. Souhaitant, par profonde honnêteté, partager les gains engendrés grâce surtout au travail de sa lectrice-traductrice, il se montre parfaitement en adéquation avec ses principes moraux et avec son idée d'entrepreneur culturel catholique à l'origine du projet de sa maison d'édition (Lacouture, 2010, p. 36 *et passim*). Gennie Luccioni avait signé un contrat forfaitaire aux conditions suivantes : un chèque de 40 000 francs à la livraison de la traduction et un autre de 40 000 francs à sa parution (LMN 10.3 : lettre de Flamand à Luccioni du 6/2/1951). Mais, compte tenu des ventes exceptionnelles du livre depuis sa sortie en juin 1951, le 21 novembre de la même année Paul Flamand lui écrit cette lettre dont nous citons quelques passages :

> Chère Gennie,
>
> Je vous avais offert de choisir entre le pourcentage et le forfait lorsque nous avons signé le contrat pour la traduction du Petit Monde de don Camillo de Guareschi. Vous aviez choisi le forfait – et vous eûtes tort étant le succès du livre.
>
> Il n'en reste pas moins que nous aurions maintenant vergogne à profiter seuls de ce succès qui dépend aussi des mérites de votre traduction et nous voulons que quelque chose vous soit reconnu […].
>
> […]. Si vous le voulez bien, ce chèque [de 45 725 frs] s'ajoutant au forfait que vous avez déjà reçu couvrira les cent premiers mille exemplaires. Pour la suite, je me propose de vous donner un chèque de 100 000 frs sur chaque tranche de 50 000 exemplaires que nous aurons vendus […]. (LMN 10.3)

Comme Flamand l'explique à Gennie Luccioni dans cette lettre, l'argent du chèque provient des droits d'exploitation de sa traduction pour les dialogues du film de Duvivier, droits payés par la Société Francinex. À la fin de la lettre, il lui annonce aussi qu'avant la fin de l'année, il y aura sans doute encore 50 000 exemplaires vendus. Et ce n'est que le début ! Il est également intéressant de souligner que l'adverbe « aussi », dans le syntagme « ce succès qui dépend aussi des mérites de votre traduction », a été ajouté au stylo sur la marge de la lettre dactylographiée et signalé dans le corps du texte par un signe d'insertion : malgré sa louable reconnaissance envers Gennie Luccioni en tant que lectrice éditoriale et traductrice littéraire, l'éditeur s'est peut-être rendu compte qu'il était injuste de lui attribuer tous les mérites. En effet, sous la direction de Paul Flamand, une équipe de médiateurs interculturels, dans laquelle l'agente littéraire Odette Arnaud a toute sa place à côté de Gennie Luccioni, a lancé, organisé et géré cette incroyable opération éditoriale.

5. Conclusion

Comme nous venons de le constater, même si cette opération éditoriale est un succès économique pour tous ses acteurs, y compris pour la traductrice, elle est néanmoins très complexe à gérer car il faut faire paraître en six mois : d'abord le livre traduit en feuilleton dans la presse, puis tout en suivant la réalisation du 1er film de Duvivier, préparer l'édition papier du livre et enchaîner aussitôt avec la traduction des trois autres ouvrages parus avant *Mondo piccolo*. Entre temps Guareschi prépare la suite de la saga en version originale que Flamand et Luccioni, épaulés toujours par Arnaud, agente de liaison entre le Seuil et Rizzoli, comptent traduire et publier dans les années suivantes. Ces contraintes dues aux différentes adaptations du livre imposent à la traductrice, mais aussi à l'agente littéraire et à la maison

d'édition, des rythmes de travail surhumains, désormais industriels. C'est le prix à payer pour produire, au début des années 1950, dans un monde des lettres désormais mondialisé, un best-seller franco-italien multimédia issu de la littérature populaire.

En ce qui concerne tout particulièrement Gennie Luccioni, cette expérience de traduction ne constitue pas la réalisation d'un rêve longuement poursuivi : elle ne marque qu'une étape de sa vie professionnelle lui permettant de nourrir d'autres projets à ses yeux plus ambitieux. Pour échapper, entre autres, à l'identification de son nom avec l'œuvre de Guareschi en France, nous avons vu que, dès 1953, elle signera sous pseudonyme masculin les autres traductions de cet écrivain. Ses archives, du reste, ne gardent de ces expériences traductives que des documents administratifs et comptables. En revanche, beaucoup de textes dactylographiés, parfois avec corrections manuscrites, concernant ses critiques littéraires d'*Esprit* de ces années-là, sont conservés dans son fonds d'archives : elle estime donc la critique plus importante que la traduction. En effet, c'est surtout à l'écriture psychanalytique qu'elle va vouer, dès les années 1970, le reste de son existence. Mais, pour comprendre son parcours intellectuel, il fallait étudier ses débuts dans le monde éditorial parisien. Nous avons ainsi constaté, d'une part, combien d'épreuves la jeune Gennie Luccioni a dû surmonter aux éditions du Seuil pour se faire une place au milieu d'hommes au capital symbolique déjà reconnu, et, d'autre part, le rôle fondamental, souvent négligé, que des femmes ont joué, en tant qu'intermédiaires aux multiples activités, dans l'histoire de la traduction au XX^{e} siècle en France. Cette étude microhistorique et sociologique, portant sur Gennie Luccioni et sur son rôle dans la réception traductive française de *Don Camillo* (1945-1951), nous a permis de saisir le fonctionnement et les mutations du monde du livre et de l'édition, mais aussi de la presse et des revues, dans la période charnière de l'immédiat après-guerre.

6. Références

Agostini-Ouafi, V. (2021). Entretien avec Albert Dichy et Marjorie Delabarre : les archives de traducteurs à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC, France). *Meta*, *66*(1), 209-220. https://doi.org/10.7202/1079329ar

Arber, S. (2021). Enjeux symboliques et scientifiques des archives de traducteurs : les archives Tophoven à Straelen. *Meta*, *66*(1), 115-129. https://doi.org/10.7202/1079323ar

Biasi, P.-M. de (2011). *Génétique des textes*. CNRS Éditions.

Boudic, G. (2005). Esprit*, 1944-1982 : les métamorphoses d'une revue*. Éditions de l'IMEC.

Bourniquel, C. (septembre 1950). Vasco Pratolini : *Chroniques des pauvres amants*. *Esprit*, *171*(9), 427-428.

Flamand, P., & Éditions du Seuil (1979). *Sur le Seuil. 1935-1979*. Seuil.

Garcin, J. (4 octobre 2010). Au Seuil du XX^{e} siècle. *Nouvel Observateur*. https://www.nouvelobs.com/documents/20101004.BIB5715/au-seuil-du-xxe-siecle.html.

Guareschi, G. (1948). *Mondo piccolo. Don Camillo.* Rizzoli.

Guareschi, G. (1951). *Le Petit Monde de don Camillo*. Seuil. Trad. Gennie Luccioni.

Guareschi, G. (1952). *Le Mari au collège.* Seuil. Trad. Gennie Luccioni.

Guareschi, G. (1952). *L'Extravagante Mlle Tröll.* Seuil. Trad. Gennie Luccioni.

Guareschi, G. (1953). *Don Camillo et ses ouailles*. Seuil. Trad. Michel Vermont.

Guareschi, G. (1954). *Don Camillo et Peppone.* Seuil. Trad. Michel Vermont.

Guareschi, G. (1955). *La Pasionaria et moi.* Seuil. Trad. Michel Vermont.

Guareschi, G. (1959). *À la milanaise.* Seuil. Trad. Michel Vermont.

Huddleston, T. (1958). *Qui est mon prochain ?* Seuil. Trad. Gennie Luccioni.

Labat, J. (2011-2012). *Eugénie Lemoine-Luccioni traductrice de l'italien, d'après l'exploration de son fonds d'archives à l'IMEC*. Mémoire de Master1 Langues européennes, dirigé par V. Agostini-Ouafi. Université de Caen Normandie. Dactyl. 54 p.

Lacouture, J. (2010). *Paul Flamand, éditeur*. Les Arènes.

Lemoine, G., & Lemoine, P. (1972). *Le Psychodrame*. Laffont.

Lemoine-Luccioni, E. (1976). *Partage des femmes*. Seuil.

Lemoine-Luccioni, E. (1980). *Le Rêve du cosmonaute*. Seuil.

Lemoine-Luccioni, E. (1983). *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement suivi d'un entretien avec André Courrège*. Seuil.

Lemoine-Luccioni, E. (1987). *Psychanalyse pour la vie quotidienne*. Navarin.
Lemoine-Luccioni, E. (1992). *L'Histoire à l'envers : pour une politique de la psychanalyse*. Éditions des femmes-Antoinette Fouque.
Lemoine-Luccioni, E. (2001). *L'entrée dans le temps. Essais psychanalytiques*. Payot.
Luccioni, E. (1977). *Marches*. Éditions des femmes-Antoinette Fouque.
Luccioni, G. (janvier 1945). Cache-cache (nouvelle). *Esprit*, *106*(2), 245-256.
Luccioni, G. (juin 1945). Les Revues. *Esprit*, *111*(7), 117-118.
Luccioni, G. (juillet 1945). Les revues et le deuxième combat pour la liberté. *Esprit*, *112*(8), 262-263.
Luccioni, G. (novembre 1945). Les revues. *Esprit*, *112* [errata : *116*](12), 803-804.
Luccioni, G. (janvier 1946). Romain Gary : L'*Éducation européenne*. *Esprit*, *118*(1), 128.
Luccioni, G. (mars 1946). Gaëtan Picot : *Malraux. Esprit*, *120*(3), 496 et Les Revues, 496.
Luccioni, G. (avril 1946). Mon village (prose). *Esprit*, *121*(4), 629-632.
Luccioni, G. (mai 1946). Les revues. *Esprit*, 122(5), 822-824.
Luccioni, G. (juin 1946). Des jouets pour les grandes personnes. *Esprit*, *123*(6), 1007-1008
Luccioni, G. (octobre 1946). Le sérieux de Louis Parrot. *Esprit*, *126*(10), 492-494 et De Fréminville : *Bunoz*, 497-498.
Luccioni, G. (décembre 1946). Albert Cosséry : *Les Hommes oubliés de Dieu*. *Esprit*, *128*(12), 897-898.
Luccioni, G. (1946). *Cercles*. Seuil.
Luccioni, G. (septembre 1947). André Frénaud. La beauté et la laideur poétiques. *Esprit*, *137*(9), 412-419.
Luccioni, G. (septembre 1949). Audiberti : *L'Opéra du monde*, *Esprit*, *159*(9), 469 et Alba de Cespèdes : *Nul ne revient sur ses pas*, 470.
Monjo, A. (1964). *La poésie italienne*. Seghers.
Montale, E. (1966). *La bufera e altro. La Tourmente et autres poèmes*. Gallimard.
Pérez Ramos, S. (2023). *Mujeres traductoras, mujeres luchadoras. La trayectoria en la sombra de María Antonia Gutiérrez Bueno y Ahoiz (1781-1874)*. Ediciones Universidad de Valladolid. https://doi.org/10.24197/eduva.2923
Pickford, S. (2021). Le traducteur et l'archive : considérations historiographiques. *Meta*, *66*(1), 28-47. https://doi.org/10.7202/1079319ar
Pratolini, V. (1949). *Chronique des pauvres amants*. Albin Michel. Trad. Gennie Luccioni.
Queffelec, H. (1946). Gennie Luccioni : *Cercles* (nouvelles). (« La condition humaine »). *Esprit*, *128*(12), 891-892.
Sapiro, G. (2024). *Qu'est-ce qu'un auteur mondial ? Le champ littéraire transnational.* EHESS/Gallimard/Seuil.
Serry, H. (2002). Constituer un catalogue littéraire. La place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil. *Actes de la recherche en sciences sociales*, *144*, 70-79. https://doi.org/10.3406/arss.2002.2809.
Serry, H. (2008). *Les Éditions du Seuil, 70 ans d'histoires* (catalogue d'exposition). Seuil.
Serry, H. (2012). Comment et pourquoi les éditions du Seuil refusèrent-elles Samuel Beckett ? *Littérature*, *167*(3), 51-64. https://doi.org/10.3917/litt.167.0051
Spezzatti, L. (2024). L'envers de la traduction : approche génétique des archives de la traductrice littéraire Lise Chapuis. In M. Panchón Hidalgo (Ed.), *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : la place des sources* (pp. 135-156). Éditions Chemins de tr@verse.
Vittorini, E. (janvier 1948). Politique et culture. *Esprit*, *141*(1), 34-57. Trad. Gennie Luccioni.
Vittorini, E. (1948). *Conversation en Sicile*. Gallimard. Trad. Michel Arnaud.
Vittorini, E. (1948). *Les hommes et les autres*. Gallimard. Trad. Michel Arnaud.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Approfondir la critique des traductions par la génétique : étude des suppressions dans la traduction du Petit Navire

Lucie Spezzatti
Université de Genève

Revisiting translation criticism through genetic studies: An analysis of deletions in the translation of *Le Petit Navire* – *Abstract*

This contribution combines a textual genetic approach with translation criticism to analyze instances of repetition removed by Lise Chapuis in her French translation of Antonio Tabucchi's second novel, *Il piccolo naviglio* (*Le Petit Navire*). Drawing on a genetic dossier comprising three typed versions of the French translation, the study shows that this intervention was made at a late stage in the process. It was driven by the author's reluctance to edit and authorize the translation of a work he regarded more as a "writing laboratory" rather than a fully realized novel, and it was made in agreement with the French publisher. The analysis further demonstrates that the removal of repetition contributes to lightening the style in certain passages, and softens the narrator's marked irony, without fully eliminating it. More broadly, the article shows that a published translation may be the outcome of a negotiated process involving multiple agents and advocates an in-depth exploration of translation processes through translators' drafts, as well as greater attention to the preservation of their archives.

Keywords

Genetic translation studies, translation archives, literary translation, Italian literature

CONTACT

Lucie Spezzatti, Lucie.Spezzatti@unige.ch, Université de Genève, Faculté de traduction et d'interprétation, 40 boulevard du Pont d'Arve, 1211 Genève, Suisse

 DOI:10.17462/para.2026.01.06

1. Introduction

Dans *The Silence of the Archive*, l'archiviste Simon Fowler écrit que « the existence of written archives exercises a power over what is the subject of academic discourse and even what is known generally » (2017, p. 3). De fait, par sa fonction de production et diffusion des savoirs, le monde académique – et, plus largement, le travail scientifique – définit et légitime certains sujets, tout en participant, par ses biais, à l'invisibilisation d'autres sujets de recherche (Haraway, 1988 ; Ciford & Wood, 2017). Dans cette perspective, la sélection et la conservation de sources produites par une variété de profils – issues de classe, race, genre, etc. différents – est un moyen de tendre vers une compréhension plus exhaustive de nos sociétés et des phénomènes qui les traversent (Cook, 2011, pp. 181-182).

Dans le domaine de la traduction littéraire, les archives de traductrices sont moins conservées et donc moins accessibles à la recherche que celles de « grands traducteurs » bénéficiant déjà d'un capital économique ou culturel (Pickford, 2021 ; Spezzatti, 2024). Or, ces dernières années ont vu fleurir plusieurs publications et journées d'études[1] témoignant de l'intérêt grandissant pour des profils moins connus de traductrices, appréhendées à travers leurs archives (Panchón Hidalgo, 2024 ; Sardin, 2025 ; Hersant & Livak, 2025). Face à la difficulté de trouver et d'accéder à ces sources et dans le but de refléter une plus grande multiplicité de voix et de réalités, il peut être intéressant d'*aller à la rencontre des traductrices* pour s'enquérir d'éventuelles archives privées[2]. C'est la démarche que nous avons adoptée en contactant la traductrice littéraire Lise Chapuis, sans savoir alors la richesse documentaire qu'elle partagerait avec nous. Traductrice depuis 1987, Chapuis a conservé de nombreux documents relatifs à ses traductions : dactylographies, jeux d'épreuves, carnets, disquettes, correspondance avec les auteurs et autrices et avec les éditeurs et éditrices, etc. Ces dossiers génétiques permettent de recontextualiser et reconstruire son processus traductif, tout en rendant visibles les différents agents ayant influencés ses traductions.

Dans cette contribution, nous nous intéresserons au dossier génétique de la traduction française du roman *Il piccolo naviglio* (1978) d'Antonio Tabucchi. Nous étudierons cette traduction en associant l'observation des traces du processus traductif par le biais des archives et l'analyse des effets de traduction à l'aide du cadre conceptuel de Hewson (2011). Nous chercherons à montrer que l'articulation de ces deux approches offre une compréhension plus complète du processus traductif et du texte final. Dans cette optique, nous proposerons l'analyse de deux extraits sensiblement remaniés au cours de la traduction, puis nous observerons les effets sur le texte dans sa globalité, en particulier sur son itérativité.

2. Critique des traductions et critique génétique

Issue de la génétique textuelle, la génétique des traductions partage avec la critique des traductions une même démarche critique. Celle-ci consiste à comprendre un produit final soit par l'analyse de son élaboration – la génétique pouvant être considérée comme une « science des processus d'écriture » (Mahrer, 2017) –, soit par la comparaison entre un texte de départ et sa traduction. Si la critique des traductions vise à explorer le lien entre deux entités textuelles stables, la génétique des traductions cherche à approfondir la compréhension du processus

[1] Citons notamment le 11e Symposium suisse pour traductrices et traducteurs littéraires, « Archives de traductrices, de traducteurs » organisé par l'association A*dS le 16 novembre 2019 à l'Aargauer Literaturhaus de Lenzburg ; la journée d'étude « Les femmes dans les archives littéraires et éditoriales. *Translator's archives: a gendered approach* » le 6 octobre 2023 à l'Université de Bordeaux et le colloque « Traductoras (in)visibilizadas: su recuperación a través de los archivos » le 28-29 novembre 2024 à l'Université de Grenade.

[2] Les archives privées désignent « tous les documents produits, dans l'exercice de leur activité, par des personnes morales comme des entreprises, des syndicats, des partis politiques, des associations, des Églises, etc., ainsi que ceux produits par des personnes physiques, qu'il s'agisse de personnalités ou bien d'anonymes. » (Barbier & Mandret-Degeilh, 2018, p. 18)

qui les relie, en décrivant comment – et parfois pourquoi – le texte a été traduit. Elle contribue ainsi à complexifier la connaissance du contexte de travail, de l'évolution des interprétations, des doutes et difficultés, des stratégies adoptées, ainsi que de l'impact d'autres agents sur le processus traductif.

2.1. Le cadre critique de Hewson

L'approche critique de Hewson, sur laquelle repose notre étude, se distingue par sa visée et ses postulats de la méthode esquissée par Berman (1995). De fait, Berman observe les distorsions opérées par une traduction dans le but de produire une retraduction plus proche du texte de départ (1995, p. 84). L'approche hewsonienne, principalement descriptive[3], part au contraire du constat que toute traduction engendre nécessairement des différences à des degrés variables avec le texte source.

La notion d'interprétation est au cœur de cette démarche, qui, fondée sur les réflexions de Lecercle (1999), considère que l'interprétation n'est jamais figée et peut être réactualisée dans un contexte donné en fonction des contraintes linguistiques d'un système langagier et de l'Encyclopédie du lecteur ou de la lectrice (Hewson, 2011, p. 23). L'approche critique consiste alors à déterminer les lectures possibles d'un texte pour comparer le potentiel interprétatif du texte source et de sa traduction (p. 16).

Dans cette optique, la critique des traductions analyse les effets produits par les choix traductifs. Hewson distingue les effets de voix et d'interprétation. Les premiers portent sur les voix des personnages ou du narrateur et se déclinent en trois formes : l'accroissement (la voix est plus marquée), la réduction (la voix est moins marquée) et la déformation (la focalisation est modifiée). Les seconds portent sur le potentiel interprétatif et incluent l'expansion (le potentiel interprétatif est plus riche), la contraction (le potentiel interprétatif est plus pauvre) et la transformation (l'interprétation diffère sensiblement de celle du texte de départ).

Afin de repérer et de caractériser ces effets, le traductologue enjoint d'abord à recueillir des données sur le texte source, à déterminer les passages choisis pour l'analyse selon le cadre critique[4], et préconise une analyse à trois échelles : microtextuelle (le mot ou le segment), mesotextuelle (le passage) et macrotextuelle (le livre).

2.2. La génétique des traductions

La critique génétique, quant à elle, s'intéresse à l'élaboration d'un texte littéraire par l'analyse des avant-textes ou des paratextes composant le dossier génétique d'une œuvre (de Biasi, 2011, p. 116). Ce dossier est constitué par le généticien ou la généticienne, qui recense les archives disponibles d'un ouvrage et les classe en fonction de critères inférés à partir des traces observables. La démarche génétique se fonde sur les travaux qui ont étudié les opérations d'écriture (Grésillon, 1994, p. 221 ; Ferrer, 2011, p. 25), les ratures (Grésillon, 1994 ; de Biasi, 2011), les brouillons, ainsi que les scénarios d'écriture (de Biasi, 2011, p. 73).

Bien que constituant deux pratiques scripturales distinctes, l'écriture littéraire et la traduction ont plusieurs points communs dans leur processus. Ainsi, Durand-Bogaert rapproche la phase péri-traductive, faite de recherches documentaires et d'annotations, à la phase péri-rédactionnelle de l'écrivain ou l'écrivaine. Les divergences apparaissent dans les étapes suivantes : le traducteur ou la traductrice produit ensuite directement un brouillon à partir

[3] L'une des étapes de la démarche hewsonienne vise à juger de la justesse de l'interprétation selon un continuum de la divergence distinguant la similarité divergente, la divergence relative, la divergence radicale et l'adaptation (Hewson, 2011, p. 183), toutefois nous ne mobiliserons pas ces concepts dans notre contribution.

[4] Cet aspect peut faire écho aux « zones signifiantes » décrites par Berman, qui désignent les passages concentrant les caractéristiques propres à l'œuvre (Berman, 1995, p. 70).

du texte de départ soit d'un seul jet, soit en revenant plusieurs fois sur certains segments et passages (Durand-Bogaert, 2014, p. 28).

L'approche génétique représente donc un moyen de visibiliser les choix de traduction en mettant en avant leur dimension expérimentale et créatrice. Les brouillons donnent à voir la stabilisation de ces choix, la trace des ressources consultées, d'erreurs, d'hésitations, de listes de termes et de formulations alternatives. Elle vise ainsi à établir la chronologie des gestes traductifs (Anokhina & Pétillon, 2015, p. 5), catégoriser les révisions effectuées (Borg, 2023) pour comprendre la recréation du texte par le traducteur ou la traductrice (Karpinski, 2015, p. 29), et, plus largement, observer son agentivité sur le texte traduit (Cordingley & Montini, 2015, p. 4).

3. Du *Piccolo naviglio* au *Petit Navire*

3.1. Le roman

Il piccolo naviglio (1978) est le deuxième roman d'Antonio Tabucchi. Par ses thèmes et son style, il rappelle son premier roman *Piazza d'Italia* (1975), qui suivait le destin d'une famille traversée par les événements de l'Histoire de l'Italie du 19e siècle. *Il piccolo naviglio*, quant à lui, retrace l'histoire de quatre générations de la famille de Sesto degli Angeli depuis la fin du 19e siècle jusqu'aux années 1970. Le récit est déclenché par deux éléments qui marquent la fin de l'ouvrage : le décès de la petite-amie de Sesto et la réception d'une mystérieuse feuille indiquant le nom de son village familial. Intrigué, Sesto cherche alors à comprendre ses origines à partir de carnets, des mémoires d'un historiographe local, des discours d'une vieille tante et des interventions d'un narrateur omniscient. Le roman est rédigé à la troisième personne du singulier dans une narration polyphonique où « l'instance narrative se dédouble : le narrateur à la troisième personne, qui semble extra-diégétique ; et le Capitaine Sesto, dont on comprend qu'il appartient à l'histoire, ou que l'histoire lui appartient » (Abbrugiati, 2011, p. 26).

D'un point de vue stylistique, l'ouvrage déploie un usage marqué de métaphores et d'images qui brouillent la frontière entre l'ancrage réaliste du récit et ses dimensions fantastiques. On relève, par ailleurs, un mélange des niveaux de langue où les traits d'oralité s'alternent avec un registre littéraire. Le ton du narrateur se fait souvent ironique, allégeant ou insistant sur des éléments particuliers de l'histoire. Enfin, la répétition, sous la forme d'anaphore, de segments ou de termes martelés, est omniprésente, participant de cette distanciation ironique tout en mettant en exergue certains détails de la narration.

3.2. Le dossier génétique du *Petit Navire*

Publié chez Christian Bourgois en 1999, *Le Petit Navire* est le cinquième roman de l'écrivain italien traduit par Lise Chapuis[5], à qui on doit la majeure partie des premières traductions françaises de son œuvre entre 1987 et 2002. Le dossier génétique de cette traduction fait partie de ses archives privées, conservées à son domicile. L'avant-texte du *Petit Navire* qui fera l'objet de notre étude comprend trois documents dactylographiés à la machine à écrire et annotés au crayon de papier. Le premier tapuscrit correspond au premier jet de la traduction, comme nous l'a confié Chapuis. Ce dossier inclut également la correspondance entre la traductrice et l'éditeur.

4. Analyses

Nos analyses se dérouleront en trois étapes. Les deux premières porteront sur l'étude des aspects microtextuels (termes, figures de style, syntaxe, etc.)et mesotextuels par la mise en perspective dans le contexte des extraits. Elles concerneront deux passages sensiblement

[5] À cette période, *Nocturne indien* (1987), *Femme de Porto Pim et autres histoires* (1987), *L'Ange noir* (1992) et *Piazza d'Italia* (1994) ont paru chez Bourgois dans sa traduction.

remaniés par la traductrice dans les trois documents génétiques, qui rassemblent plusieurs traits stylistiques de l'ouvrage, notamment une forte ironie et une construction itérative, et peuvent ainsi être considérés comme des « zones signifiantes ». Pour les extraits génétiques cités, nous emploierons une transcription linéaire reproduisant dans le corps du texte les annotations intralinéales effectuées par Chapuis. La troisième étape sera consacrée à des analyses macrotextuelles portant sur le classement et l'observation d'un grand nombre d'extraits et de leurs révisions autographes. Cette approche permettra de mettre en évidence une tendance traductive particulière : la suppression ou l'atténuation de nombreuses répétitions à travers l'œuvre.

4.1. Analyses micro et mesotextuelles

4.1.1. La mort du *Cavaliere*

Dans une contribution récente, nous avons proposé une analyse fondée sur l'observation des annotations de la traductrice dans l'extrait qui met en scène la mort du personnage d'Anselmo Zanardelli (Spezzatti, 2025). Cette étude sera à présent approfondie au prisme de la théorie hewsonienne, en mobilisant les concepts d'effets de voix et d'interprétation. Père adoptif tyrannique de Sesto, Anselmo Zanardelli est un personnage à la fois loufoque et exécrable. Autoritaire, il impose sa moindre volonté tant à son fils adoptif – qui se mure dans le silence en guise de résistance – qu'à sa première épouse Amelia, puis sa seconde épouse qu'il renomme Amelia en souvenir de la première. Le personnage est plusieurs fois désigné par son titre de « *Cavaliere del lavoro* », ou « *Cavaliere* », dressant ainsi un parallèle avec l'ancien Premier ministre italien Silvio Berlusconi, qui avait lui aussi reçu ce titre honorifique. La ressemblance avec cette figure politique est d'ailleurs renforcée par le fait qu'Anselmo a lui aussi fait fortune dans l'immobilier et affiche des opinions populistes conservatrices.

Le passage rassemble deux traits caractéristiques du roman : l'ironie prononcée du narrateur et les nombreuses répétitions utilisées pour accentuer l'emphase ou provoquer le ridicule. La mort d'Anselmo y survient de façon grotesque : alors qu'il interpelle son fils adoptif lors d'une visite de son empire immobilier, il active par erreur une bétonnière qui se déverse sur lui et l'ensevelit à jamais :

Texte italien

> Come avrebbe potuto capire, l'Anselmo Zanardelli che disse irritato «Perché non rispondi, imbeci…», che lo sguardo disorientato e stupefatto del suo silenzioso figliastro voleva dire: «**Pericolo, pericolo, pericolo!!!**»
>
> «Perché non rispondi, imbeci…», esclamò Anselmo Zanardelli, ma non ebbe tempo di finire la frase perché intanto la gigantesca betoniera che stava ruotando con silenziosa lentezza alle sue spalle gli aveva già rovesciato sulla testa un immediato futuro in calcestruzzo. Ineluttabilmente una tonnellata di cemento colò di schianto sul ginnico re del calcestruzzo seppellendolo in un mucchio conico a pronta presa.
>
> «Perché non rispondi, imbeci…», aveva gridato con irritazione il Cavaliere del lavoro. Gli rispose un coro di bollicine del cemento a presa rapida: «Plof, plof, plof». E come fu disperata, gelatinosa, urlante e già vedovile la corsa dei lobi auricolari della quindicesima Amelia in Zanardelli! (PN, p. 118, nous soulignons)

La répétition prend ici plusieurs formes. On relève un rythme ternaire constitué de termes et segments répétés au discours direct et structurant le paragraphe. Ainsi, l'exclamation inachevée « *Perché non rispondi imbeci…* » ouvre la description de l'accident mortel en introduisant trois points de vue concomitants. Le premier est celui de la réaction de Sesto à la vue de la

bétonnière ; le second correspond à la description de l'enchaînement de faits ; et le troisième met en parallèle le bruit des bulles de ciment et la réaction catastrophée de la seconde épouse. En outre, les deux autres répétitions au discours direct insistent sur l'émotion de Sesto, qui crie intérieurement « *pericolo, pericolo, pericolo* », et sur le contraste de l'onomatopée des bulles de ciment faisant suite à la tragédie.

Par ailleurs, l'usage de nombreux adjectifs, l'appellation des personnages et la construction syntaxique contribuent à créer une atmosphère humoristique. Ainsi, l'antéposition des qualificatifs « *disorientato e stupefatto figliastro* », « *gigantesca betoniera* », « *silenziosa lentezza* » amplifie plusieurs aspects de la description, tandis que l'adverbe emphatique « *ineluttabilmente* » présente la situation comme fatale. Le fait qu'Anselmo soit désigné par son titre met l'accent sur le contraste entre le ridicule de sa mort et l'importance de sa réussite professionnelle. Enfin, la dernière phrase forme une sorte de zeugme composé d'une énumération mettant sur le même plan des caractéristiques émotionnelles, physiques et le statut marital d'Amelia.

Le premier tapuscrit de Chapuis donne à lire une traduction française plutôt littérale :

Traduction : version 1

> Comment aurait-il pu comprendre, cet Anselmo Zanardelli en train de crier d'un ton irrité « Pourquoi ne réponds-tu pas, imbé… », que le regard affolé et stupéfait de son silencieux beau-fils **signifiait : « danger, danger, danger !!! »**
>
> « Pourquoi ne réponds-tu pas, imbé… », s'exclama Anselmo Zanardelli, mais il n'eut pas le temps de finir sa phrase ~~car~~ [:] entre temps la gigantesque bétonnière qui tournait avec une silencieuse lenteur dans son dos lui avait déjà versé sur la tête un immédiat futur de béton. Inéluctablement, une tonne de ciment coula d'un seul coup sur le gymnique roi du béton et l'ensevelit sous un tas conique à prise rapide.
>
> « Pourquoi ne réponds-tu pas, imbé… », avait crié avec irritation le Chevalier du Travail. Ce fut un chœur de petites bulles de ciment à prise rapide qui ~~lui~~ répondit : « Plof, plof, plof ». ~~Et~~ comme elle fut désespérée, gélatineuse, hurlante et déjà veuve, la course des lobes auriculaires de la quinzième Amelia épouse Zanardelli ! (T1, pp. 164-165, nous soulignons)

Toutes les répétitions commentées précédemment sont traduites : l'exclamation d'Anselmo, qui apparaît à trois reprises, celle de Sesto, ainsi que les onomatopées des bulles de ciment. Dans cet état génétique, Chapuis reste très proche syntaxiquement et lexicalement de l'italien. D'ailleurs, on note qu'elle rend l'usage commun et oral en italien de l'article précédent le nom « l'Anselmo » par le démonstratif « cet ». La formulation « cet Anselmo » permet ainsi d'impliquer le lecteur dans le discours par un usage référentiel propre au contexte énonciatif. Par ailleurs, les deux révisions manuscrites opérées sur ce document visent à apporter plus de fluidité au texte : Chapuis remplace un connecteur par deux points et supprime la conjonction « et » en début de phrase. Ces révisions de ponctuation et de lexique contribuent à éloigner légèrement le texte français de l'italien.

À cette étape du processus, on n'observe aucun effet de voix ou d'interprétation notable. Le texte fonctionne plutôt bien en français et, comme dans le texte italien, porte à sourire grâce à l'ironie décelable du narrateur.

Le deuxième tapuscrit de la traduction ne comporte des révisions que sur le dernier paragraphe de l'extrait, que nous reproduisons ci-dessous :

Traduction : version 2

> « Pourquoi ne réponds-tu pas, imbé… », avait crié avec irritation le **Chevalier du Mérite**. Ce fut un chœur de petites **bulles de ciment** qui **gargouilla** : « Plof, plof, plof ». **Tandis que** désespérée, gélatineuse, hurlante et déjà veuve, la course des lobes auriculaires de la ***énième*** **Amelia** **épouse Zanardelli** ! (T2, p. 169, nous soulignons)

Ces révisions portent sur le lexique et la syntaxe. Chapuis modifie sa première traduction du titre de « *Cavaliere del lavoro* ». Elle adapte le terme au lectorat francophone en préférant un titre presque équivalent, celui de « Chevalier du Mérite ». On note ensuite le remplacement de « ciment à prise » par le terme plus générique de « ciment », alors que le texte source précisait « *cimento a presa rapida* ». Le verbe de parole « répondait » est aussi substitué par un terme plus imagé, « gargouilla ». La traductrice remplace ensuite la conjonction « et » par un connecteur impliquant une concomitance, « tandis que ». Enfin, la rature ayant le plus d'impact sur le texte porte sur l'appellation de la nouvelle femme d'Anselmo. La révision se fait en deux temps. Dans le document précédent, Chapuis avait écrit « la quinzième Amelia épouse Zanardelli » reprenant littéralement la désignation à la fois ironique et emphatique de l'italien pour qualifier la seconde épouse renommée par le personnage. L'adjectif ordinal est remplacé par le plus neutre « énième », qui atténue l'emphase mise sur le nombre d'épouses qu'a pu avoir Anselmo. La deuxième correction supprime l'adjectif et le prénom d'Amelia pour les remplacer par « l'épouse Zanardelli », effaçant ainsi l'ironie initiale.

Les choix traductifs effectués dans ce document produisent un léger effet de réduction de la voix du narrateur. L'ironie suscitée par le contraste de termes spécialisés et de marqueurs d'oralité ainsi que dans la désignation de la nouvelle épouse d'Anselmo est atténuée.

Enfin, le troisième et dernier document donne à voir un changement de stratégie de la traductrice, qui intervient plus sensiblement sur le texte :

Traduction : version finale

> Comment aurait-il pu comprendre, cet Anselmo Zanardelli en train de crier d'un ton irrité : « Pourquoi ne réponds-tu pas, imbé… », que le regard affolé et stupéfait de son silencieux beau-fils **indiquait le danger.**
>
> Anselmo Zanardelli n'eut pas le temps de finir sa phrase que déjà la gigantesque bétonnière qui tournait avec une silencieuse lenteur dans son dos lui avait déversé sur la tête un immédiat avenir de béton. La tonne de ciment qui s'abattit inexorablement sur le gymnique roi du béton l'ensevelit en un instant sous un **cône à prise rapide et la question irritée qu'il était en train de poser s'acheva par un chœur de petites bulles.**
>
> Désespérée, gélatineuse, hurlante et déjà veuve, telle fut la course des lobes auriculaires de la **récente épouse Zanardelli !** (PNb, pp. 180-181, nous soulignons)

La dernière campagne de révision engendre des modifications portant sur des aspects stylistiques. Toutes les répétitions que nous avons relevées dans l'analyse de l'extrait source sont effacées. Ainsi, l'exclamation tronquée d'Anselmo n'apparaît qu'une seule fois au début du paragraphe. L'exclamation ternaire de Sesto est, quant à elle, transposée au discours indirect. Les onomatopées des bulles de ciment sont elles aussi supprimées et suggérées seulement par la formulation « s'acheva par un chœur de petites bulles ». On note que Chapuis rajoute l'adjectif « récente » pour qualifier l'épouse, réintroduisant ainsi une touche d'ironie. Elle évite toutefois l'ambiguïté possible entre les différents personnages en choisissant de ne pas employer le prénom Amelia. En cela, l'ironie du texte français diffère de celle du texte italien, qui jouait avec l'emphase et la confusion.

Ainsi, au fil des révisions, la traduction française de ce passage engendre un effet de réduction de l'ironie par l'allègement du style. Le texte est fortement remanié et les marqueurs stylistiques qui exagéraient le ridicule de la mort du personnage tout en laissant percevoir une certaine moquerie de la part du narrateur sont effacés.

4.1.2. La mort d'Ivana-Rosa

Le deuxième extrait analysé fait partie d'un chapitre qui évoque le contexte tendu du début des Années de plomb, à la fin des années 1960. Il raconte la mort d'Ivana, l'amoureuse de Sesto, surnommée Rosa Luxembourg en raison de son engagement militant. Ce passage est polyphonique, car il fait entendre la voix de Sesto posant des questions, celle de son ami Socrate lui répondant, ainsi que celles des personnes anonymes ayant assisté à la scène et fuyant leur responsabilité de témoins.

Texte italien

> Socrate, che da buon Socrate qual era gli raccontò l'ultima domenica di Rosa Luxemburg. Valeva forse la pena di chiedere i particolari? A che scopo sapere di più se Rosa Luxemburg, nel suo angolino di cimitero, era abitata da una colonia di vermi? **E poi nessuno avrebbe potuto aggiungere qualcosa al racconto di Socrate, perché gli unici spettatori avevano assistito al fatto da lontano, lungo le spallette dell'Arno, e l'Ivana detta Rosa era partita dal centro del ponte.** Ma c'erano stati tafferugli? Sì, c'erano stati tafferugli con la polizia, e l'Ivana detta Rosa aveva in braccio un pacco di volantini. Ma erano proprio volantini? Chissà, forse era un pacco di giornali, dato che era domenica e la domenica l'Ivana detta Rosa distribuiva l'"Unità". Ma nessuno aveva visto cos'erano quei fogli? **No, non lo aveva visto nessuno, perché gli unici spettatori erano lontani, lungo le spallette dell'Arno; e poi in simili momenti non si bada ai particolari.** (PNa, p. 140, nous soulignons)

Le texte reproduit l'oralité d'un échange entre Socrate et Sesto malgré l'absence de marqueurs typographiques propres au discours direct. L'usage des connecteurs « *e poi* » et « *ma* » en début de phrase, ainsi que des adverbes « *sì* » et « no » contribuent à cette oralité. Les répétitions que l'on relève sont provoquées par l'alternance de questions et réponses qui reprennent des termes ou formulations employés d'un interlocuteur à l'autre. Ce jeu d'emphase crée une distanciation par rapport à ce qui est raconté. De fait, le narrateur suggère une scène de violence extrême dans laquelle la militante communiste est tuée par des policiers. La distanciation ironique permise par le martèlement de certaines phrases introduit un doute et une remise en question des événements décrits. Ainsi, les deux phrases mises en évidence se font écho en affirmant que les témoins de la scène étaient trop loin pour saisir ce qu'il se passait et donc pour intervenir. Par ce jeu stylistique, le lecteur ou la lectrice comprend que ceux-là avaient bien perçu la violence qui se déroulait sous leurs yeux, mais que personne n'a réagi pour sauver Ivana-Rosa.

Traduction : version 1

> Socrate, qui en bon Socrate qu'il était, lui raconta le dernier dimanche de Rosa Luxembourg. Est-ce que cela valait la peine de demander des détails ? Pourquoi en savoir plus, maintenant que Rosa, dans son coin de cimetière, était habitée par une colonie de vers ? **Et puis personne n'aurait pu ajouter quoi que ce soit au récit de Socrate, parce que les rares témoins avaient assisté au fait de loin, depuis les bords de l'Arno, et qu'Ivana appelée Rosa était partie du centre du pont.** Mais est-ce qu'il y avait eu une échauffourée ? Oui, il y avait eu une échauffourée avec la police, et Ivana ~~appelée~~ <dite> Rosa avait sous le bras un paquet de tracts. Mais est-ce que c'étaient vraiment des tracts ? Qui sait, peut-être était-ce un paquet de journaux, étant donné qu'on était dimanche et que le dimanche

> Ivana ~~appelée~~ <dite> Rosa distribuait l'« Unità ». Mais personne n'avait-il vu ce qu'étaient ces papiers ? Non, personne ne l'avait vu, parce que les rares témoins étaient loin, sur les ~~bords~~ [quais] de l'Arno ; et puis, dans des moments comme ça, on ne fait pas attention aux détails. (T1, pp. 199-200, nous soulignons)

Comme pour l'extrait analysé précédemment, la première traduction de Chapuis est très proche syntaxiquement et lexicalement du texte italien. Les éléments qu'elle corrige lors de sa première campagne de révision portent sur la précision terminologique et sur la fluidité de certaines formulations – ainsi « Ivana appelée Rosa » est remplacé par le plus bref « Ivana dite Rosa ». On relève une hésitation pour la traduction du segment « *lungo le spalette* », désignant la berge élevée bordant un fleuve[6], que la traductrice traduit d'abord par « bord » puis par le terme plus précis de « quais ».

La traductrice s'est attardée sur ces mêmes aspects du texte dans le deuxième tapuscrit :

Traduction : version 2

> Socrate, qui en bon Socrate qu'il était, lui raconta le dernier dimanche de Rosa Luxembourg. Est-ce que cela valait la peine de demander des détails ? Pourquoi en savoir plus, maintenant que Rosa, dans son coin de cimetière, était habitée par une colonie de vers ? **Et puis personne n'aurait pu ajouter quoi que ce soit au récit de Socrate, parce que les rares témoins avaient assisté au fait de loin, depuis les bords de l'Arno, et qu'Ivana appelée Rosa était partie du centre du pont.** Mais est-ce qu'il y avait eu une ~~échauffourée~~ <**affrontement**> ? Oui, il y avait eu une ~~échauffourée~~ <**affrontement>** avec la police, et **Ivana-Rosa** avait sous le bras un paquet de tracts. Mais est-ce que c'étaient vraiment des tracts ? Qui sait, peut-être était-ce un paquet de journaux, étant donné qu'on était dimanche et que le dimanche **Ivana-Rosa** distribuait l'« Unità ». Personne n'avait donc vu ce qu'étaient ces papiers ? Non, personne, parce que les rares témoins étaient loin, ~~sur les bords~~ <derrière les parapets> de l'Arno ; et puis, dans des moments comme ça, on ne fait pas attention aux détails. (T2, pp. 203-204, nous soulignons)

Dans ce deuxième état génétique, la désignation du personnage par la construction adjectivale « *Ivana detta Rosa* » a visiblement représenté une difficulté en raison de sa longueur. Chapuis décide de lier les deux prénoms par un tiret : « Ivana-Rosa ». Si cette appellation n'est pas employée dans le roman italien, elle reproduit une tendance générale de l'ouvrage, car l'association de deux prénoms unis par un tiret est utilisée pour deux autres personnages : Leonida-Leonido et Sesto-Marianna. Ensuite, la traductrice n'intègre finalement pas la formulation « quais de l'Arno », mais opte pour son premier choix, « bords » avant de le remplacer par le segment « derrière les parapets ». Ce choix a pu être influencé par la seconde entrée du dictionnaire, qui indique que « *spallette* » a pour synonyme « *parapetto* »[7]. On observe enfin une autre révision lexicale : « échauffourée », qui présuppose une violence physique[8] et traduisait le terme « *tafferugli* », qui n'implique pas de dimension physique[9], est remplacé par « affrontement ». Ce choix de traduction permet de maintenir un certain flou dans la description de l'opposition entre les policiers et Ivana-Rosa.

Les dernières révisions de Chapuis modifient plus substantiellement le texte :

---

[6] Le terme « *spalette* » est défini par le *Dizionario italiano Sabatini Coletti* par : « *argine artificale di un corso d'acqua* ».

[7] *Dizionario italiano Sabatini Coletti.*

[8] Le *Grand Robert* le définit dans sa seconde acception comme un « affrontement entre deux adversaires qui en viennent aux mains ».

[9] « *Confusa e rumorosa baruffa* » selon le *Dizionario italiano Sabatini Coletti*.

Traduction : version finale

> Socrate, qui en bon Socrate qu'il était, lui raconta le dernier dimanche de Rosa Luxembourg. **Fallait-il** demander des détails ? **À quoi bon en savoir plus**, maintenant que Rosa Luxembourg, dans son coin de cimetière, était habitée par une colonie de **vers. Mais** est-ce qu'il y avait eu un affrontement ? Oui, il y avait eu un affrontement avec la police, et Ivana-Rosa avait sous le bras un paquet de tracts. Mais est-ce que c'étaient vraiment des tracts ? Qui sait, peut-être était-ce un paquet de journaux, étant donné qu'on était dimanche et que le dimanche Ivana-Rosa distribuait l'« Unità ». Personne n'avait donc vu ce qu'étaient ces papiers ? Non, personne**,** parce que les rares témoins étaient loin, sur les **quais** de l'Arno ; et puis, dans des moments comme ça, on ne fait pas attention aux détails. (PNb, pp. 214-215, nous soulignons)

Dans cette transcription, les termes mis en gras correspondent aux corrections effectuées dans le corps du texte suite à la dernière phase de révision. La formulation des deux premières questions est modifiée : Chapuis remplace la locution adverbiale par une inversion verbe-sujet, rendant la première question plus fluide ; tandis qu'elle transforme la seconde en affirmation. La phrase commençant par « À quoi bon… » laisse entendre de manière plus explicite l'expression d'une impuissance. Quant au terme « *spallette* », il est finalement traduit par « quais ». Enfin, la révision la plus conséquente consiste dans la suppression de la phrase en discours indirect libre de Socrate mentionnant les témoins et l'endroit où se trouvait Ivana-Rosa. Ces deux informations sont évoquées dans la suite du texte – dans ce paragraphe et quelques pages plus loin (pp. 218-219) –, elles restent donc accessibles aux lecteurs et aux lectrices. L'écart entre les faits racontés et la réalité fictionnelle reste perceptible dans l'alternance des deux voix questionnant la situation. En revanche, l'inaction des témoins est moins mise en valeur du fait de la suppression de la phrase.

Cette version finale donne à voir de nouveau un effet de réduction. L'emphase du texte italien est lissée, évitant ainsi la redondance d'un segment long, mais atténuant par la même occasion l'exagération du narrateur.

4.2. Analyses macrotextuelles

4.2.1. Le projet de traduction

L'analyse du roman entier permet de mettre en avant des tendances apparaissant principalement à partir du troisième tapuscrit de la traduction, donc à une phase avancée du processus. De fait, en accord avec l'auteur et l'éditeur, Chapuis décide d'atténuer l'itération de l'œuvre en supprimant une trentaine de segments ou phrases répétées.

Il est important de préciser qu'il s'agit d'une décision collective, discutée et opérée par plusieurs acteurs. Les quelques échanges de fax et de lettres conservées par Chapuis et par l'éditeur dans le fonds Bourgois à l'IMEC sont éclairants à ce propos. En effet, lorsque Bourgois propose à Tabucchi de publier une traduction française de son deuxième roman, ce dernier est hésitant, voire réticent. Il avait déjà affirmé auparavant qu'il n'envisageait pas traduire cet ouvrage (Tabucchi & Gumpert, 1995, p. 140), qu'il considérait comme un exercice d'écriture marqué par la maladresse des premières expériences littéraires et par un enthousiasme non contenu[10]. Pourtant, Bourgois est intéressé par le roman et relance l'auteur à son sujet. L'une de ses lettres révèle que le projet de traduction a été initié une première fois en 1996[11], mais interrompu par la suite en raison d'un changement d'avis de l'auteur. Finalement, l'éditeur réussit à faire revenir l'écrivain italien sur sa décision. Le 3 mars 1999, il écrit ainsi à la traductrice : « Chère Lise, ma lettre va vous surprendre mais j'ai enfin convaincu Antonio de nous autoriser

[10] Lettre de Christian Bourgois à Lise Chapuis, 3 mars 1999. Archives privées de Lise Chapuis.

[11] Lettre de Christian Bourgois à Lise Chapuis, 13 mai 1996. Fonds Christian Bourgois, IMEC.

à publier *Le Petit Navire*. Même si c'est un ouvrage de débutant, c'est un excellent livre d'un intérêt plus grand que *Piazza d'Italia* »[12]. L'accord de l'auteur semble alors motivé par l'idée que la traduction de son œuvre dans une autre langue-culture pourrait modifier la profusion stylistique propre à son texte. Comme il le laisse entendre dans la lettre adressée à Bourgois qu'il publie dans la préface au roman français :

> Peut-être que je ne l'ai plus publiée dans ma langue parce que je n'avais ni la volonté ni la patience de **prendre les ciseaux d'un jardinier qui s'efforce de rendre « plus domestique » une plante un peu sauvage du jardin**. Et, bien que je trouve un peu excessif de ta part ton appréciation pour cette plante spontanément baroque, **je n'exclus pas que sa transplantation dans un autre terreau linguistique puisse la rendre plus sobre et plus rangée.** (PNb, pp. 8-7, nous soulignons)

En plus d'exprimer un avis contrasté sur son propre texte, Tabucchi semble considérer que le passage à une autre langue pourrait entraîner une possible domestication de celui-ci. Son insatisfaction a pu le conduire à accepter les écarts observables entre le texte italien et sa traduction française. Cette hypothèse est renforcée par le fait que la traductrice avait soumis deux versions de la traduction à l'éditeur, comme en témoigne une lettre qu'elle a adressée à ce dernier :

> Antonio m'avait annoncé votre projet il y a quelques jours et je me suis empressée de relire dans ses deux versions ce texte un peu oublié : je crois que la seconde est la plus fluide et la meilleure**, je l'ai légèrement remaniée par endroit** et vous en adresse donc une version définitive […].
>
> J'espère toutefois que vous avez eu en main les deux versions de manière à pouvoir les comparer, **je ne voudrais pas être « accusée » d'avoir remanié le texte à mon goût**, mon souci ayant été essentiellement d'atténuer l'aspect quelque peu itératif et pesant d'une écriture qui tend à reproduire l'itérativité et l'oralité « populaire ».[13]

Chapuis met ainsi en avant le fait que son travail sur l'atténuation des répétitions est une proposition de traduction réalisée avec l'accord de l'éditeur et l'auteur qui en ont été informés, se protégeant ainsi d'éventuels jugements sur l'infidélité de sa traduction. Cette intention nous a été confirmée plus récemment par ses propres déclarations[14]. Elle a ajouté qu'en tant que traductrice, il est parfois légitime d'avoir un avis critique sur la qualité du texte d'origine.

4.2.2. Tendances des suppressions

Selon Durand-Bogaert, la suppression est l'opération génétique la moins utilisée par le traducteur ou la traductrice, en raison de l'idée reçue selon laquelle une traduction devrait reproduire tous les mots du texte de départ (Durand-Bogaert, 2014, p. 29). Pourtant, l'analyse génétique du *Petit Navire* montre un phénomène contraire, car Chapuis a opéré de nombreuses suppressions de segments ou de phrases, en particulier dans ses deuxième et troisième tapuscrits :

[12] Lettre de Christian Bourgois à Lise Chapuis, 1er mars 1999. Archives privées de Lise Chapuis.

[13] Lettre de Lise Chapuis à Christian Bourgois, 3 mars 1999. Archives privées de Lise Chapuis.

[14] Échange de mails privés en date du 28 juin et 15 juillet 2025 entre Lise Chapuis et nous-même.

	Tapuscrit 1	Tapuscrit 2	Tapuscrit 3	Jeu d'épreuves	Total
Suppressions génétiques	0	28	32	1	67
Suppressions intégrées	0	22	32	1	61

Figure 1. Segments supprimés par document génétique

Dans la traduction finale, 61 segments ont été supprimés. Si la Figure 1 en recense 67, c'est parce que six suppressions effectuées lors de la phase de révision du deuxième tapuscrit n'ont finalement pas été intégrées au troisième tapuscrit. Toutes les autres ont bien été prises en compte dans la traduction publiée.

Après le classement et l'analyse en contexte de chacune des suppressions, trois tendances se dégagent. Ces choix de traduction provoquent soit l'implicitation d'une répétition ou d'un marqueur de voix sans supprimer d'éléments de sens ; soit la transformation du discours direct en discours indirect ; soit l'omission d'un élément de sens.

	Tapuscrit 2	Tapuscrit 3	Jeu d'épreuves	Total
Implicitation	21	24	1	46
Adaptation	0	3	0	3
Omission	1	5	0	6

Figure 2. Paramètres de suppression

La figure 2 montre que la majeure partie des suppressions de segments ou de phrases tendent à impliciter des marqueurs de voix ou de style. On observe aussi quelques omissions, peu nombreuses, principalement dans le troisième tapuscrit.

4.2.3. Exemples de suppressions

La plupart des segments supprimés visent à alléger l'itérativité du texte, comme l'a expliqué la traductrice et comme on le constate en comparant les états de la traduction avec le texte source. Ainsi, certaines répétitions, bien présentes dans le texte italien, ne figurent pas dans la traduction française. C'est le cas des deux extraits suivants issus des tapuscrits 1 et 2 :

Texte italien, p. 90	Tapuscrit 1, p. 121	Tapuscrit 2, p. 121	Répétitions présentes dans le roman
Perciò Alcide **che ha smesso di chiamarsi Sesto** lascia le sue lische di nasello illeso nel piatto.	Ainsi Alcide, **qui a cessé de s'appeler Sesto**, laisse les arêtes de merlan dans son assiette.	L'enfant abandonne les arêtes de merlan dans son assiette.	«Con Sesto», risponde Alcide **che ha smesso di chiamarsi Sesto.** (PNa, p. 89) / « Avec Sesto », répond Alcide **qui a cessé de se nommer Sesto.** (PNb, p. 131)

Figure 3. Exemple d'implicitation opérée sur le deuxième tapuscrit

Cet exemple concerne une pratique courante chez Tabucchi : l'hétéronymie. Comme dans nombre de ses ouvrages, certains personnages sont désignés par plusieurs noms et plusieurs personnages partagent le même nom. Dans le *Petit Navire*, trois personnages s'appellent ainsi Sesto. L'extrait de la figure 3 évoque Sesto, fils adoptif d'Anselmo, que celui-ci rebaptise « Alcide ». Pendant plusieurs chapitres, Alcide prête son ancien nom à un chien imaginaire jusqu'à ce que la seconde femme d'Anselmo donne naissance à un garçon, que ce dernier nomme Alcide, permettant à Sesto de retrouver son prénom initial. Le narrateur rappelle donc la véritable identité du personnage par la paraphrase « qui a cessé de s'appeler Sesto ».

Le texte italien insiste sur celui-ci en répétant la relative deux fois, tandis que la traduction française ne l'emploie qu'une seule fois, engendrant une implicitation.

Texte italien, p. 101	Tapuscrit 2, p. 141	Tapuscrit 3, p. 141	Répétitions présentes dans le roman
[la] parola *vermeille* riferita alla sua triste testa di un Alcide **senza cognome dallo sguardo fisso davanti a sé.**	[le] mot vermeille appliqué à sa triste tête d'Alcide **sans nom de famille au regard rivé droit devant lui**	[le] mot vermeille appliqué à sa triste tête d'Alcide	1) lo **sguardo** del bambino: fisso davanti a sé (PNa, p. 95) / le **regard** de l'enfant : **fixé droit devant lui** (PNb, p. 142) 2) Alcide **dal nome smesso** (PNa, p. 101) / Alcide **au nom oublié** (PNb, p. 153)

Figure 4. Exemple d'implicitation opérée sur le troisième tapuscrit

Ce deuxième extrait concerne de nouveau Sesto renommé Alcide. L'enfant est décrit par deux traits : son regard immobile et l'oubli de son nom de famille – car son père, dénoncé par Anselmo, a été assassiné pendant la guerre. Dans le texte italien, ces caractéristiques sont mentionnées deux fois, ce qui leur confère une importance et suggère une touche d'ironie attendrie du narrateur. La traduction, en revanche, ne reproduit pas la répétition et rend la voix du narrateur moins marquée.

Texte italien, p. 131	Tapuscrit 2, p. 186	Tapuscrit 3, p. 186
[…] Sesto si trovò di nuovo in barca […] a pochi centimetri dal riflesso dei capelli dell'Ivana detta **Rosa che spingeva la barca con una dolcezza incredibile,** tanto che, quando arrivarono a casa sua, Sesto non avrebbe saputo dire in che parte di Firenze si trovava.	[…] Sesto se trouva de nouveau dans un bateau […] à quelques centimètres du reflet des cheveux d'Ivana dite **Rosa qui poussait le bateau avec une incroyable douceur.** Tant et si bien que, lorsqu'ils arrivèrent chez elle, Sesto n'aurait su dire dans quelle partie de Florence il se trouvait.	[…] Sesto se trouva de nouveau dans un bateau […] à quelques centimètres du reflet des cheveux d'Ivana dite Rosa. Tant et si bien que, lorsqu'ils arrivèrent chez elle, Sesto n'aurait su dire dans quelle partie de Florence il se trouvait.

Figure 5. Exemple d'omission

Dans ce dernier extrait, Chapuis supprime dans son troisième tapuscrit la description du geste d'Ivana-Rosa poussant un bateau – métaphore de ses ébats amoureux avec Sesto – avec une grande douceur. Le lecteur ou la lectrice francophone n'a donc pas accès à ce mouvement délicat, qui n'est mentionné nulle part ailleurs. Cette intervention traductive produit un effet de contraction de l'interprétation puisqu'un élément de sens du texte italien n'est pas rendu en français.

Enfin, en ce qui concerne les suppressions effectuées par l'adaptation du texte, celles-ci concernent les trois segments de la scène de la mort d'Anselmo Zanardelli étudiés à une échelle microtextuelle. Nous avons observé que, à trois reprises, le discours direct a été remplacé par du discours indirect ou une paraphrase.

5. Conclusion

L'analyse du dossier génétique de la traduction française du *Petit Navire* réalisée par Lise Chapuis révèle une accumulation d'effets de réduction résultant de choix opérés à une phase avancée du processus traductif. Les deux premiers tapuscrits et leurs révisions correspondent à une traduction plutôt littérale qui conserve la profusion de figures de styles du texte original. C'est à partir des révisions du troisième tapuscrit que des modifications plus importantes apparaissent. Nos analyses montrent que l'ironie, omniprésente dans le roman, suspend toute appréhension claire de la réalité : les descriptions construites sur une structure itérative du narrateur provoquent une distanciation et une incertitude laissant place à plusieurs interprétations. En atténuant ces répétitions, la traduction française adopte un style plus contenu et moins insistant, modulant ainsi l'ironie. Il ne s'agit toutefois pas de faire le procès de cette traduction, car l'écart stylistique avec l'original trouve son origine dans les échanges entre l'éditeur et la traductrice. L'interaction épistolaire éclaire notre compréhension de cette traduction, marquée par une interruption du processus par l'auteur, puis par la mise en place d'une stratégie de traduction modifiant certains aspects du texte.

La réception de l'ouvrage dans le monde francophone a été caractérisée par un accueil favorable, soulignant l'ironie du ton narratif et la force évocatrice des images employées. Qualifié de « riche et foisonnant » (S. a., 1999, p. 35), ce roman où « le réalisme et le baroque se rencontrent […] pour esquisser une expérience d'écriture qui dure une vie » (M. H., 1999) fait entendre « l'humour de Tabucchi […] qui donne à ce récit au charme broussailleux une légèreté unique » (Vischer, 1999, p. 9). Ainsi, malgré les atténuations stylistiques, les principaux traits de l'œuvre sont bien perçus par la critique.

En 2011, Tabucchi choisit de rééditer ce roman en Italie, un choix qui pourrait avoir été conforté par l'accueil positif du *Petit Navire* dans le monde francophone, selon Wren-Owens (2018). Enrichi d'une préface où l'auteur revisite son propre texte par un regard historique, ce récit semble trouver sa place dans le contexte italien du début du 19e siècle. Lors de la publication des œuvres complètes par Rimini dans la collection Meridiani Mondadori, celle-ci souligne d'ailleurs le caractère prophétique d'*Il piccolo naviglio*, apportant un éclairage « lucide et tristement actuel » sur la fin des années 2010 (Rimini, 2018, p. 1501). On pourrait prolonger cette lecture en postulant qu'une réédition ou une retraduction française de ce « laboratoire d'écriture » (Tabucchi & Gumpert, 2001, p. 179) qu'a représenté *Le Petit Navire* contribuerait à une redialogisation (Peeters, 2021) tant thématique que stylistique fructueuse en ce quart de siècle marqué par la montée des populismes et la fragilité des démocraties.

6. Références

Anokhina, O., & Pétillon, S. (2015). De l'archive de la création aux processus cognitifs. In O. Anokhina & S. Pétillon (Eds.), *Critique génétique, concepts, méthodes, outils* (pp. 5-19). Éditions de l'IMEC.

Barbier, J., & Mandret-Degeilh, A. (2018). *Le travail sur archives. Guide pratique*. Armand Colin. https://doi.org/10.3917/arco.degei.2018.01.

Berman, A. (1995). Pour une critique des traductions : John Donne. Gallimard.

Borg, C. (2023). A Literary Translation in the Making: A Process-oriented Perspective. Routledge.

Brizio-Skov, F. (1997). Ultimi sviluppi sulla critica tabucchiana. *Quaderni d'Italianistica*, *18*(1), 69-80. https://doi.org/10.33137/Q.I..V18I1.10035

Cifor, M., & Wood, S. (2017). Critical Feminism in the Archives. *Journal of Critical Library and Information Studies*, *1*(2), 2-27. https://doi.org/10.24242/jclis.v1i2.27

Cook, T. (2011). «We Are What We Keep; We Keep What We Are»: Archival Appraisal Past, Present and Future. *Journal of the Society of Archivists*, *32*(2), 173-189. https://doi.org/10.1080/00379816.2011.619688

Cordingley, A., & Montini, C. (2015). Genetic translation studies: An emerging discipline. *Linguistica Antverpiensia, 14*, 1-18. https://doi.org/10.52034/lanstts.v14i0.399

de Biasi, P.-M. (2011). *Génétique des textes*. CNRS.

Durand-Bogaert, F. (2014). Les deux corps du texte. *Genesis*, *38*, 11-33. https://doi.org/10.4000/genesis.1284
Ferrer, D. (2011). Logiques du brouillon : modèles pour une critique génétique. Seuil.
Fowler, S. (2017). Enforced silences. In D. Thomas & S. Fowler (dir.), *The Silence of the Archive* (pp. 1-40). Facet. https://doi.org/10.29085/9781783301577
Grésillon, A. (1994). Eléments de critique génétique : lire les manuscrits modernes. PUF.
Karpinski, E. C. (2015). Choix, chances, changements : travailler dans les archives de Barbara Godard traductrice. In C. Montini (Ed.), *Traduire. Genèse du choix* (pp. 23-38). Éditions des archives contemporaines.
Lecercle, J.-J. (1999). *Interpretation as Pragmatics*. MacMillan.
Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, *14*(3), 575-599. https://doi.org/10.2307/3178066
Hersant, P., & Livak, L. (2025). Portrait d'une traductrice. Ludmila Savitzky à la lumière de l'archive. Sorbonne Université Presses.
Hewson, L. (2011). An approach to translation criticism: Emma and Madame Bovary in translation. John Benjamins.
Koster, C. (2000). From World to World. An Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation. Rodopi.
Mahrer, R. (2017). La plume après le plomb. *Genesis*, *44*, 17-38. https://doi.org/10.4000/genesis.1731
M. H. (1999). Antonio Tabucchi, Le Petit Navire. *Notes biographiques*.
Panchón Hidalgo, M. (Ed.) (2024). *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : la place des sources*. Éditions Chemins de tr@verse.
Peeters, Kris. (2021). Retraduction, réaccentuation, redialogisation : stratégies éditoriales et stratégies de traduction dans les traductions néerlandaises des *Liaisons dangereuses*. *RELIEF – Revue électronique de littérature française, 15*(1), 10-26. https://doi.org/10.51777/relief10828
Pickford, S. (2021). Le traducteur et l'archive : considérations historiographiques. *Meta, 66*(1), 28-47. https://doi.org/10.7202/1079319ar
Rimini, T. (2018). Notizie sui testi, il piccolo naviglio. In A. Tabucchi, *Opere*. Mondadori.
S.a. (1999). Antonio Tabucchi, Le Petit Navire. *Arts et Lettres*.
Sardin, P. (2025). Barbara Bray, a Woman of Letters. Translator, Radio Producer, Scriptwriter, Critic and Theatre Director. Routledge.
Spezzatti, L. (2024). L'envers de la traduction : approche génétique des archives de la traductrice littéraire Lise Chapuis. In M. Panchón Hidalgo (Ed.), *Traductions, traductrices et femmes (re)traduites : la place des sources* (pp. 135-156). Éditions Chemins de tr@verse.
Spezzatti, L. (2025). Unveiling the translators through the archives. *Perspectives*,1-17. https://doi.org/10.1080/0907676X.2025.2555829
Tabucchi, A. (1978). *Il piccolo naviglio*. Mondadori.
Tabucchi, A. (1999). *Le Petit Navire*, trad. L. Chapuis. Bourgois.
Tabucchi, A., & Gumpert, C. (1995). *Conversaciones con Antonio Tabucchi*. Anagrama.
Tabucchi, A., & Gumpert, C. (2001). L'atelier de l'écrivain. Conversations avec Antonio Tabucchi. La Passe du vent.
Vischer, M. (1999). Antonio Tabucchi, traversée de l'incertain. *Le Passe-Muraille*, *42*.
Wren-Owens, L. (2018). *In, on and through translation: Tabucchi´s travelling texts*. Peter Lang. https://doi.org/10.3726/b12086

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

The poetry writing and translation activity of Daria Menicanti: A translator-centred perspective

Adele D'Arcangelo & Chiara Elefante

Università di Bologna

Abstract

This research is based on a "translator-centred perspective" and aims at analyzing the work of Daria Menicanti (1914-1985), considering both her work as a poet and as a translator, two activities which are deeply interconnected within her intellectual biography. Analysing some important elements of her life such as her family context, the dense network of social relationships, especially within the so called Scuola di Milano, as well as her role in opposition to some prominent male figures working for the publishing industry, we will try to shed light on this sophisticated intellectual who until now has been unfairly neglected. Some observations on textual aspects of her translation will also be presented, though they will be mainly and functionally applied to a "humanizing" research approach, aiming at considering Menicanti first of all as a person. The analysis will be conducted presenting available archival materials, both personal and preserved in the publishing houses archives.

Keywords

Archival research, translator-centred perspective, gender and translation, poetry

CONTACT

Adele D'Arcangelo, adele.darcangelo@unibo.it, and Chiara Elefante, chiara.elefante@unibo.it, Università di Bologna, Dipartimento di Interpretazione e Traduzione, C. so della Repubblica 136, 47121 Forlì, Italy

 DOI:10.17462/para.2026.01.07

1. Daria Menicanti, poet and translator in the Italian 20th century cultural context

This article focuses on Daria Menicanti's agency as a poet and a translator, considering her within the "Translator Studies" (Chesterman, 2009) research framework, which pays particular attention to the "lives of translators that can be relevant for the analysis of translations" (Kaindl, 2021, p. 8). Our research therefore will take on a "humanized and translator-centred perspective, with the translatorial subject as its main focus" (Kaindl, 2021, p. 9). Through this approach based on archival research (given that "personal archives of translators are used as important sources for translator-centred research" [Kaindl, 2021, p. 10]), we will try to delineate the figure of Menicanti as a translator and a poet, though this will not mean "an automatic abdication of work on the texts themselves" (Eberharter, 2021, p. 86). The "humanizing" approach on which this research is based, will not consider Daria Menicanti in abstract terms but as an individual "against a social and cultural background" who is "subject to contextual and situational constraints" (Kaindl, 2021, p. 11) and thus becomes visible as a real person.

There are not many studies on the life of Daria Menicanti, also because she herself decided to destroy some of her personal archives. For this reason, the perspective of our analysis will also take into consideration what Mary Bardet has defined as a "microhistorical approach", which "conveys the personal experience and links the individual to the general socio-historical context" (Bardet, 2021, pp. 41-42). The analysis will take into account the cultural and social context in which Menicanti acted, paying particular attention to the Scuola di Milano (School of Milan). This intellectual environment represented her elective milieu and played a crucial role in her relationship with the publishing sector. Our perspective will mainly consider the network of contacts Menicanti was able to create with other authors and with publishers/editors. We will also try to verify if and to what extent she had any contracting power, especially in relation to the choice of works/translations to be published. Finally, we will take into account another element within the "translator-centred" research framework, that is the importance of gender issues in relation to translation activities. From this perspective, considerations on the binomial issue of visibility and invisibility, or what Guzmán refers to as "presence/absence", will therefore be applied not only to the texts but also to the figure of Menicanti and to her work as a poet and a translator, "in relation to the community or communities in which it is produced, occurs, and circulates" (Guzmán, 2009, p. 195).

Menicanti was born in Piacenza in 1914 and lived most of her life in Milan. She died, in 1995 in Mozzate in the province of Como. Her activity as poet and translator exemplifies the historical and socio-cultural condition in Italy between 1940 and 1990. Her work highlights how many female intellectuals believed translation to be a means to "access the literary field and the publishing world" (Baldini, 2023, p. 10)[1]. It also underlines a form of "double invisibility of these intellectuals, who had to accept a limited appreciation of their work because they were women and also because they acted as agents of the translation process" (p. 12). If we consider women's poetic activity, acknowledgement and visibility were also largely absent in Italy at that time. It is possible to "measure, though only approximately, the esteem poets deserve in their century (or in later years) by considering their presence in anthologies" (Colella, 2022, p. 16). This situation is exemplified by two famous anthologies published in Italy during the 1950s. The first, edited by Giacinto Spagnoletti (1951), only included three female contributions while the second, edited by Luciano Anceschi (1953), had only two. The prolonged invisibility of female poetry in Italy (see Raffo, 2022, p. 7) is also shown by some broader anthologies published between 1960 and 1980. In the volumes edited by Edoardo Sanguineti (1969) and Pier Vincenzo Mengaldo (1978), not a single female poet was included. However, Menicanti is

[1] All translations of critical quotes –originally written in Italian– are by the authors of this article, unless otherwise noted.

present in a collection published at the end of the 1970s (Frabotta, 1977a), which was entirely dedicated to female poetry from the postwar period. In line with what has been stated by the celebrated Italian writer Dacia Maraini in her critical analysis of this specific anthology, "only very few of the poets included in this volume are feminist. Most of them, definitely refuse all forms of separation between male and female in literature" (Maraini, 1977, p. 29). Menicanti herself is not listed at the end of the anthology (see Frabotta, 1977a, pp. 139-176) among those authors who agreed to answer some questions by the editor of the volume regarding, for example, the role of women in relation to their poetry, or the specifically female aspects of the linguistic and poetical output of their work. On the one hand, it seems that Menicanti refuses (at least publicly in the pages of an anthology) to meditate on her poetic work in relation to being a woman, although, on the other hand, she did agree to publish poems that acknowledged the complex relationship between her visibility-invisibility as a female poet in addition to the cultural and social impositions of the times in which she lived.

Referring to her dual role as a poet and translator, in 1985 Menicanti writes: "I'll start by saying that I don't translate on a professional basis. I am essentially a poet, but I've always adored the occasional work of turning around other languages within my own. Rendering thoughts and feelings expressed by someone else into another language is a challenge I cannot avoid" (Menicanti, 1985a, p. 8). Menicanti never really considered herself as a professional translator, yet she seems to have always recognized the crucial role of translation as a challenge. Her activity as a poet and translator was carried out simultaneously throughout her whole life. But the issue of visibility was highly differentiated: she experienced an initial first phase of invisibility as a translator (for reasons we will discuss in this analysis) alongside a substantial visibility as a poet, followed by an inversion with a high level of visibility as a translator alongside a substantial lack of acknowledgment as a poet. Notwithstanding the non linear success in these two activities, it can nevertheless be argued that Menicanti's poetic creativity has benefited from her continuous activity as a translator – both, as we will see, from French and English as well as from classical languages into Italian.

For the purpose of our research we have looked at two specific archives: The Fondo Daria Menicanti, Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei (hereinafter Pavia Manuscripts Centre) of the University of Pavia, and the Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM), in Milan, the latter being the archive of the publishing house with which Menicanti mostly collaborated. If, as stated by Pascale Sardin, consulting archives is an undoubtedly fundamental step for the "visibilisation du rôle des intellectuelles dans les échanges transculturels au cours du XX^{e} siècle" (Sardin, 2023, p. 247), given that archives fullfil an important function in their role of preserving memories to be passed down to future generations, it is also true that "ce sont les figures d'écrivains ou d'artistes les plus consacrées qui sont concernées en priorité par les efforts de conservation" (Arber & Tophoven, 2021, p. 120). The lack of acknowledgement of Menicanti both as poet and translator has allowed only a partial preservation of archival material dedicated to her work. Moreover, most of these documents concern critical exchanges and in house reviews of her work for which mainly male figures were involved in giving their opinion on her production, hence also in deciding for the editorial fate of her poetry. As regards Menicanti's published translations, archival editorial documents of the publishing houses mostly relate to in house reviews on works commissioned in translation, whereas no reports on economic conditions of payment have been preserved (or at least made available to scholars). With regard to Menicanti's personal archive, she appears to have kept in particular a wealth of documentation relating to her unpublished translations, and many letters proving her correspondence with dear friends and relatives. However, she has destroyed, so as not to leave any trace of it (see Minazzi, 2011a, p. 44),

the entire correspondence with her husband, which might have shed light especially on the period of her anonymous translations, something which we will discuss later. The "silence" of archival material corresponds to a symptomatic "process of self invisibilization" (Baldini, 2023, p. 16), although it remains possible to speculate on the socio-cultural conditions of the era in which Menicanti lived as well as on details of her personal life. The author "didn't get the support she should have deserved […] during her lifetime […] maybe because of all the light shed on her husband" (Ria, 2012, p. 17). The acknowledgment of Menicanti's work, in particular of her poetry – which was integrally but posthumously published in Italy along with some unpublished poems in 2013 (Menicanti, 2013) – is largely due to the meticulous and strenuous work by scholar Fabio Minazzi, professor of Philosophy of Science at the Università dell'Insubria (Italy). Minazzi had the chance to meet Daria Menicanti at the beginning of the 1980s for reasons "all linked to the studies on the life and thought of Giulio Preti […] so as to be able to put together relationships, cultural environments, events and historical-cultural contexts, through which the philosopher had manifested his intellectual and civil activity" (Minazzi, 2011a, p. 25). The couple's relationship also sheds light on the so called Scuola di Milano, a specific intellectual context that:

> was completely unrelated to the Italian cultural climate of the 1930s – both to neo-idealism philosophy both to fascism, not to mention its distance from Catholic culture. In fact, the Scuola di Milano found its own critical roots in the work of philosophers such as Dilthey, Simmel, Husserl and the neokantians. Therefore, its natural horizon was a wider European culture, in which to find inspiration through a deep and constant work of research and documentation, always in terms of what was happening beyond the Italian borders (Minazzi, 2011a, p. 34).

2. Daria Menicanti and the Scuola di Milano: The translator's agency at the service of male philosophers

Born in Pavia in 1911, where he also graduated with a dissertation on Husserl, Giulio Preti moved to Milan during the 1930s, to follow his "maestro" Antonio Banfi, professor of History of Philosophy at the State University of Milan. In 1932 Menicanti, who was studying at the Faculty of Letters at the same University (after having been trained or having studied English, French and German languages on her own), was working on her dissertation on Aesthetics in relation to the poetry and poetics of John Keats. In 1937, the friendship between Preti and Menicanti suddenly developed into a strange marriage, one that the critic Vittorio Sereni, using an appropriate expression taken from Verlaine, laughingly called "drôle de ménage" (Menicanti, 2022, pp. 64-65). As a couple, Preti and Menicanti began to attend the Scuola di Milano, a circle that, in addition to Preti also included the philosopher Antonio Banfi, and other prominent intellectuals[2]. This circle contributed to opening up new forms of hermeneutics discourse and represented a significant field in the cultural humus of 20th century Italy. The achievements of this young and new generation of thinkers were outstanding, given that they were all seriously committed to trying to understand the world, while having to deal at the same time with the major anxieties of the Fascist period (see Minazzi, 2013, p. 38). Menicanti would later write about the School:

> being a poet, it was not the importance given to philosophy that struck me most... but the possibility of dealing with a new sensitivity that existed around me [...]; a rather daring sensitivity that represented the roots of a new kind of school, [...] the foundations of a new knowledge (Menicanti in Savini, 2012, p. 59).

[2] Banfi supervised Menicanti's dissertation and among the other intellectuals was Vittorio Sereni, chief editor at Mondadori and dear friend of Daria.

The Scuola di Milano offered Menicanti the opportunity to begin translating philosophical texts. The first work she translated was the volume *Contemporary British Philosophers* (Muirhead, 1925), by the Birmingham University historian and philosopher John Henry Muirhead. The translation (Muirhead, 1939) was published in Milan by Bompiani with an introduction by Banfi. This work of translation from English into Italian was commissioned by Banfi and Menicanti's name appears, accompanied by the title Dott. (meaning 'graduated' in Italian), on the left-hand page of the volume. The rare traces of Menicanti as a translator are in the footnotes, mostly to explain the philosophical vocabulary used in the translation, and in each instance (see in particular Muirhead, 1939, p. 128, p. 202) initialled with N.d.T. (Nota del Traduttore/ Translator's note). It is impossible to say whether the notes by the translator, written to supply the reader with information on the implicit meaning of the text, were the work of Menicanti alone: although she certainly had a deep linguistic knowledge of the volume, they may also reflect the subsequent philosophical (more than linguistic) collaboration in editing the volume with Banfi.

Menicanti's next translation in the philosophical field is her version of Pascal's *Les Provinciales* (Pascal, 1945), published in Milan by Maria Adalgisa Denti – another of Banfi's pupils – for the publishing house of the same name. The first edition does not indicate the name of the translator, but only of the editor "Giulio Preti". In a more recent edition of *Le Provinciali* (Pascal, 1972), issued by the mainstream publisher Einaudi only a few weeks after the death of Preti, the volume specifies that both the introduction and the translation are by Preti himself.

In the same year as Pascal's volume, Menicanti's translation of *L'Homme machine* et *L'Homme plante* by the physician and philosopher Julien Offray de La Mettrie (La Mettrie, 1955) was also published without acknowledgment. This was later reprinted in 1990, long after Preti's death.

According to Fabio Minazzi – who received this information directly from Daria Menicanti during one of their conversations at the poet's house – the translations of these two volumes were carried out by Menicanti herself. As regards the translation of Pascal, Minazzi writes that it "was initially drafted by Preti's wife in the first place […] whereas the philosopher would have then taken on the task of editing the whole book" (Minazzi, 2011b, p. 16, note 19). As for the translation of the La Mettrie volume, which was first published when Menicanti and Preti had already separated (although not yet legally[3]), Minazzi adds "also in this case [Menicanti] gave a first version of the translated texts to Preti, who then edited them for publication" (Minazzi, 2013, p. 34). The final attribution of these works only to the philosopher/husband, was not unusual at that time:

> The most significant indication of invisibility […] was certainly the absence of the acknowledgement of the authorship of translations', which was the result of collaborative practices during which a service translation (often produced by a woman) was then edited by a reknowned and illustrious writer (often a male one) (Baldini, 2023, p. 13).

In both volumes, Giulio Preti's peritexts show a tendency to never speak of the translation in the first person singular, but in the first person plural: "we translate in full", "we have chosen passages", or possibly to use impersonal forms "the letters are translated", "translated from". From a purely linguistic point of view, this could certainly be justified considering the typical use of the "pluralis majestatis" in academic writing at that time. One might, however, also interpret it as a latent trace of Menicanti's presence, to whom her husband only implicitly, and almost involuntarily, seems to have acknowledged a tribute.

The footnotes of the two volumes are erudite, philosophical in nature and, when we read them, Preti's vision of European philosophical history definitely shines through. Nonetheless,

[3] Menicanti and Preti were married from 1937 to 1951. Divorce became legal in Italy in 1970.

there are other notes, of a more linguistic nature, where the first person singular also appears, and in which some thoughts on translation difficulties are underlined, for example "Passo poco chiaro"/rather obscure passage (La Mettrie, 1990, p. 154, note 15), "Punto molto oscuro"/ particularly obscure period (La Mettrie, 1990, p. 154, note 25), or also "This is how I translate 'vulgivague', a very rare word even in French (La Mettrie took it from Voltaire) meaning (littré): "persons devoted to vulgar love, who prostitute themselves" (La Mettrie, 1990, p. 154, note 5). The last note here reported – in the form of a "N.d.T."/translator's note – seems to bear witness to a possible collaborative editing process, based both on the work of translation carried out by Menicanti and shared with her husband's knowledge of Pascal's and La Mettrie's' texts.

In Daria Menicanti's personal archives there does not seem to be any trace that could clearly prove what Minazzi came to know from personal conversations with the poet, but we should not exclude the possibility that she may have concealed some information on her work as a translator for her husband within the correspondence she decided to destroy. Minazzi remembers having only seen – but never read – a large number of letters signed by Preti and addressed to his wife which "remained for some weeks on Daria's desk, but then disappeared. Probably she was re-reading those love letters and finally decided to destroy them all, so as to avoid leaving any tiniest memory of them" (Minazzi, 2011a, p. 44).

We have, then, no indications of this correspondence, and we also have no visible sign of Menicanti's translation activity "at the service" of her husband's philosophical work and of "his rich and articulated critical rationalism of European ascendance" (Minazzi, 2011a, p. 41) from which Menicanti's poetry certainly gained nourishment. It is difficult to understand whether this autonomous choice for invisibility is "the result of a deliberate decision or of an accepted logic" (Biagi, 2023, p. 124). Preti's academic career, although complex and non-linear – due to some personal animosities – may have necessitated a masking of Menicanti's contribution in publications so as to avoid any interference with his own professional recognition. Another hypothesis can be advanced relating to possible economic reasons for this concealment. At the time, the rates paid to male translators – especially if they were prominent intellectuals – were on average higher than those paid to women, and Preti perfectly embodied the habitus of a prominent and successful philosopher.

In the light of these initial considerations, we may say that Menicanti's activity as a translator began in an invisibility/absence that was partly chosen and partly, in all probability, due to remaining in the shadow of her husband, something which the poet to some extent recognizes, when she refers to issues related to her husband's difficult academic career. On a number of occasions, Preti experienced academic failures caused, among other things, by the stance he took regarding the 1968 political movements:

> he had dismissed the movement, his colleagues and himself. I tried to help him, I wanted to bring him back to Milan, my unhappy *academic baron*, I didn't give a damn whether his attitude was right or wrong. But things got worse. He locked himself in a shell declaring that he had been abandoned and betrayed by everyone: in any case he would not leave his post. *I was a woman. I could not understand* (Menicanti, 2022, p. 69).

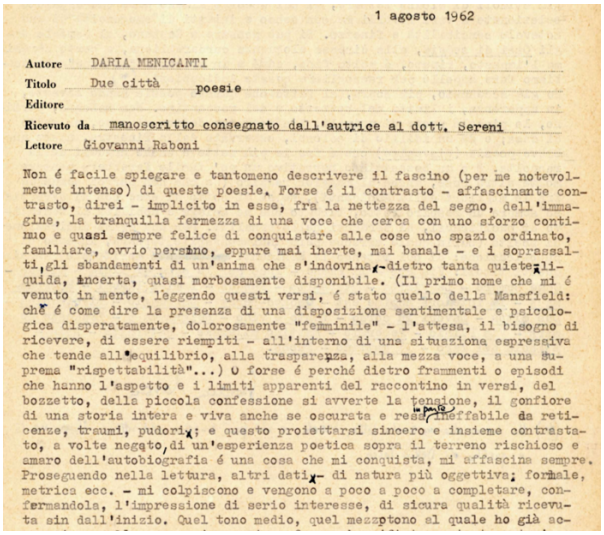
3. Menicanti's visibility as a poet and translator and her creative workshop

Menicanti was to emerge from this shadow of invisibility as a translator in the 1960s, after separating from her husband (albeit still unofficially because the possibility of divorce in Italy did not yet exist). In 1961, she published the translations of two volumes by Paul Nizan, *Aden Arabia* (1961a) and *La cospirazione* (1961b). The in house reviews to be found at the FAAM on the novel *Aden Arabie* – in its French edition published by Maspero in 1960 – are unanimous

in their approval. The directors of the Mondadori Medusa series Giansiro Ferrata and Elio Vittorini, as well as the editor in chief Vittorio Sereni affirm that the book was relevant and recommended its publication. Vittorini's note states "It is very interesting […] *Aden Arabie* with a preface by Sartre […] to be addressed at an average readership" (see Vittorini in Archival documents); and Sereni also indicates "I agree with Vittorini on everything. Please urgently ask conditions for *Aden Arabie*" (see Sereni(a) in Archival documents). Mondadori was able to acquire *Aden Arabie* and *La Conspiration* and both novels were then published within I Quaderni della Medusa and the Medusa series, launched in 1933 and 1934 respectively. Most probably Menicanti's philosophical training and her familiarity with the Milanese circle, and even more so the friendship with Vittorio Sereni, chief editor at Mondadori, led to her being entrusted with these two translations. Two decades after their publication, Menicanti thus commented on her translations:

> *Aden Arabie* and *La Cospirazione* by Paul Nizan, which I produced for Mondadori, have been two books which I happily lived with while working on them. It is with these translations that I had to put my theories on the translator's cabinet in practice, keeping the nature of the language they were written in –that is French– in mind: brief phrasing, short sentences, pleasantly quick rhythm, were alien to me and only through great effort was I able to lay French down on my Italian, almost physically more serious and slower. (Menicanti, 1985a, p. 8)

At the same time, Menicanti also started to gain a degree of attention for her poetic production. The in house review of the poet and translator Giovanni Raboni – found at FAAM – (see Raboni in Archival documents) on the proposed publication of a first collection of poems, is extremely positive, very articulate and attentive to multiple aspects of Menicanti's poetry, ranging from rhythm to linguistic register and even finding a point of comparison with Katherine Mansfield's writing.



1 agosto 1962

Autore DARIA MENICANTI
Titolo Due città poesie
Editore
Ricevuto da manoscritto consegnato dall'autrice al dott. Sereni
Lettore Giovanni Raboni

Non é facile spiegare e tantomeno descrivere il fascino (per me notevolmente intenso) di queste poesie. Forse é il contrasto - affascinante contrasto, direi - implicito in esse, fra la nettezza del segno, dell'immagine, la tranquilla fermezza di una voce che cerca con uno sforzo continuo e quasi sempre felice di conquistare alle cose uno spazio ordinato, familiare, ovvio persino, eppure mai inerte, mai banale - e i soprassalti, gli sbandamenti di un'anima che s'indovina dietro tanta quieta liquida, incerta, quasi morbosamente disponibile. (Il primo nome che mi é venuto in mente, leggendo questi versi, é stato quello della Mansfield: ché é come dire la presenza di una disposizione sentimentale e psicologica disperatamente, dolorosamente "femminile" - l'attesa, il bisogno di ricevere, di essere riempiti - all'interno di una situazione espressiva che tende all'equilibrio, alla trasparenza, alla mezza voce, a una suprema "rispettabilità"...) O forse é perché dietro frammenti o episodi che hanno l'aspetto e i limiti apparenti del raccontino in versi, del bozzetto, della piccola confessione si avverte la tensione, il gonfiore di una storia intera e viva anche se oscurata e resa ineffabile da reticenze, traumi, pudori; e questo proiettarsi sincero e insieme contrastato, a volte negato, di un'esperienza poetica sopra il terreno rischioso e amaro dell'autobiografia é una cosa che mi conquista, mi affascina sempre. Proseguendo nella lettura, altri dati - di natura più oggettiva: formale, metrica ecc. - mi colpiscono e vengono a poco a poco a completare, confermandola, l'impressione di serio interesse, di sicura qualità ricevuta sin dall'inizio. Quel tono medio, quel mezzotono al quale ho già se-

Figure 1. Giovanni Raboni's in house review of Daria Menicanti's poetry collection *Due città* later published with the title *Città come.*

Menicanti thus emerged from her invisibility as a poet by publishing her first volume of poems titled *Città come* (Mondadori, 1964), in the series Il Tornasole, directed by Niccolò Gallo and Vittorio Sereni. The work was awarded the Carducci Prize and Menicanti, who had already been proposing the reading of her lines to the intellectual Milanese circle for many years – often receiving comments about her still unacquired maturity – finally gained visibility within the Italian poetic canon of the time. Proof of this recognition comes from the publisher

himself, Alberto Mondadori, in a note of praise that we discovered in Menicanti's archive at the University of Pavia: it is a short note written on a card, dated May 16 1964, in which Mondadori goes beyond the in house review he had received from his lead editor Vittorio Sereni, linked to Menicanti by a long-lasting friendship. The publisher states that after reading the collection it was as if he had just returned from "a familiar journey though full of discoveries", which had brought him back to:

> a dimension of poetry that is truly rare. You are not fashionable, luckily, therefore you are indeed a "poet" among the many, far too many who write poetry. And also the other places, beyond Milan, that particular atmosphere of the south, Pavia, l'Ossola have really struck me. And so for your book, for the solace that each "authentic" poem has given me, I do thank you. (see Mondadori in Archival documents)

Mondadori's appreciation of the value of Menicanti's poetics, as well as the symbolic status of the Carducci prize awarded to her, allowed her to publish a new collection (*Un nero d'ombra*, 1969) in the Mondadori's Lo Specchio series. Under Vittorio Sereni's direction, Lo Specchio had begun a series dedicated to poetry which was also open to foreign authors of international standing. Sereni wanted the series to be presented "as a goal, a point of arrival in which to publish important books by authors with an already consolidated path or on their way to becoming established" (Ferretti & Iannuzzi 2014, p. 88).

In the meantime, Menicanti's reputation as an acknowledged author was also supported by her ongoing activity as a recognised translator, no longer invisible, from French, but also from English. In fact, in the 1960s, a number of translations of hers were issued such as: *Amore e protocollo* (1962), the translation of Nöel Coward's *Pomp and circumstance*, published for the Club degli Editori[4]; *Al mattino viene la gioia* (1964), a translation of Betty Smith's novel for the same publishing house; the translation of the French essay by Jean Paris on James Joyce (1966); and, most importantly, the translation of Silvia Plath's novel *The Bell Jar*/*La campana di vetro* (1968) for Mondadori, in the series Nuovi scrittori stranieri, with the addition of six translated poems by the same author, to be found at the end of the volume. The New Foreign Writers series, directed since 1964 by Elio Vittorini, was an important venture in the Milanese publishing world, aimed at "presenting texts by writers with marked characteristics of research and innovation" (Ferretti, 1992, p. 202). The fact that Vittorini endorsed Menicanti's proposal to close the fiction volume with an unusual presentation of six poems by Plath in Menicanti's translation gives us proof of Menicanti's now accredited status as a translator and of her agency. In fact, this was a very unusual format for a novel, but documents found at the FAAM archive and dedicated to Plath show that, even though the first edition of *La campana di vetro* was relatively unsuccessful, the publishing house was interested in issuing also a collection of poems by the same author, who had already become an international literary figure. The editorial staff was eager to expand the volume with an appendix of poems as part of a planned launch of a volume dedicated to Plath's poetry. The choice of the six poems – to be published with facing texts – was completely left up to Menicanti, who, however, was not going to be considered as a possible translator for the future collection of poems to be published. The name that was put forward for the future volume was that of Giovanni Giudici, a male poet whose success was undoubtedly well recognized and appreciated in the Italian literary canon. Indeed, the volume *Lady Lazarus e altre poesie* (1976), edited by Giudici, has recently been republished with an afterword by scholar Teresa Franco (Plath, 2023).

[4] In 1960, Arnoldo Mondadori launched Il Club degli Editori, the first Italian mail-order book club, born in the wake of the US book clubs.

However, Menicanti's recognition as a reliable translator was confirmed when her translation of Paul Géraldy's 1913's poetry collection *Toi et moi* was issued (1972) – once again for Mondadori – but this time in a series that was much less sophisticated from a cultural point of view and open to a wider (and specifically female) public, since it was offered together with the women's magazine *Grazia*[5].

In an article discussing her translation process, published in the literary magazine *Salvo imprevisti,* Menicanti writes:

> I translated the poems by Jean Giraudoux's from his little book *Toi et moi* (also for Mondadori), whose dense and sugary banality made me struggle a lot not to accentuate and thicken the author's original faults. Surprisingly, the booklet of my translation was a great success, a success that, if it is to the detriment of our good Italian taste, is perhaps due to the beautiful Art Nouveau illustrations adorning the poems (Menicanti, 1985a, p. 9).

Menicanti, though showing a remarkable non-subordinate attitude in the face of the French author of the poetry collection, incredibly confuses the author's name, which was Paul Géraldy, and not Jean Giraudoux, and no one in the publisher's staff spotted the mistake. Apart from the Art Nouveau illustrations that may indeed have contributed to the work's wide circulation, a large part of its success certainly depended on Menicanti's translation, almost a rewriting of her own, although the volume presented the French original poems on the facing page. On the one hand, the translator obviously could not add any depth to the collection of love poems – strongly influenced by the time of its publishing in 1913 and by the author's minor literary value – but nevertheless she resolutely modified aspects such as structure, rhythm and musicality. The poet somehow took on a translation attitude that was meant to ridicule the stereotypical female vision presented by the typically male point of view in Geraldy's collection (as shown for instance in the poem reported here below, in which the Italian version's final rhyming couplet, which makes the lines sound almost ridiculous in their predictability, is not present in the original text). Thanks to her sophisticated translation, Menicanti underlined some of the most evidently comformist features of Geraldy's male poetic voice (our emphasis):

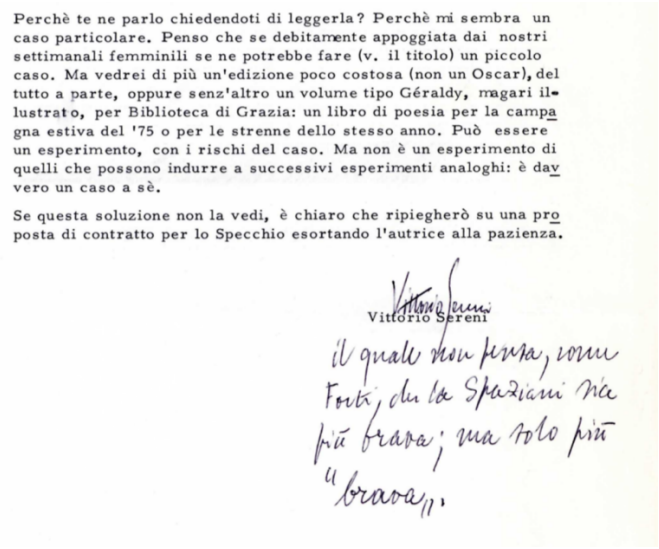
[…] Dans la maison lorsque tu sèmes	A casa, quando tu diffondi
tant de santé, tant de clarté,	tanta salute, tanta chiarezza,
tu dois te suffire à toi-même.	Basti a te stessa certamente.
Il faut à ma sécurité	**Ma** occorre alla mia sicurezza
que tu sois plaintive, dolente	che tu sia pigra querula dolente
et câline, et que tu te sentes	**o, meglio,** che tu ti senta
toute petite. J'ai besoin	piccola piccola. **Per me** ho bisogno
De te savoir faible et fragile.	di saperti fragile e spenta.
Je t'aime aussitôt beaucoup moins.	Subito ti amo **molto meno**
Et je suis beaucoup plus tranquille. (pp. 82, 84)	e mi sento assai **più sereno**. (pp. 81, 83)

Menicanti was probably interested in translating as a profession partly for economic reasons (the commission of *Toi et moi* was almost certainly accepted on this basis), but also because, beyond the literary value of the translated text, she appreciated this activity in relation to her poetry writing, in that she seemed to exploit translation in order to enhance her creative process.

Vittorio Sereni is fully aware of this, and in an in house review dated August 30 1974 – addressed to the Mondadori editorial board and designed to urge the publication of

[5] The Italian magazine *Grazia* was first published by Mondadori in November 1938. *Grazia* was modelled on the American magazine *Harper's Bazaar.*

Menicanti's third collection of poems (*Poesie per un certo Federico*) – he insists on various aspects, stressing how the work to be published could achieve interesting sales figures (see Sereni (b) in Archival documents). The publishing system was then on the eve of radical change and, since the 1970s, also because of the death of Arnoldo Mondadori, had begun to consider the economic aspect and a fast turnover of the book market as priority elements. Sereni states that Menicanti is appreciated by other authors, among whom Sergio Solmi, Carlo Betocchi and Eugenio Montale. He also stresses that Menicanti's translation practice runs counter to the translation norms of a publishing house such as Mondadori. Sereni, in fact, had defined the above mentioned translation of *Toi et moi* as "questionable but effective" (see Sereni (b) in Archival documents), attributing a potential impact of the translator also on Menicanti's poetry writing itself. In addition – as seems evident in the hand-written annotation at the bottom of the review on *Poesie per un certo Federico* – Sereni, who was reporting the point of view of another Mondadori editor, Marco Forti, made clear his preference for Menicanti over Maria Luisa Spaziani, who was not more 'brava' i.e. talented (in the sense of the poetic quality of her writing) but more 'brava' in the other meaning of the Italian term that is 'bold', 'daring', henceforth more capable of acquiring greater visibility.



Perchè te ne parlo chiedendoti di leggerla? Perchè mi sembra un caso particolare. Penso che se debitamente appoggiata dai nostri settimanali femminili se ne potrebbe fare (v. il titolo) un piccolo caso. Ma vedrei di più un'edizione poco costosa (non un Oscar), del tutto a parte, oppure senz'altro un volume tipo Géraldy, magari illustrato, per Biblioteca di Grazia: un libro di poesia per la campagna estiva del '75 o per le strenne dello stesso anno. Può essere un esperimento, con i rischi del caso. Ma non è un esperimento di quelli che possono indurre a successivi esperimenti analoghi: è davvero un caso a sè.

Se questa soluzione non la vedi, è chiaro che ripiegherò su una proposta di contratto per lo Specchio esortando l'autrice alla pazienza.

Vittorio Sereni

il quale non pensa, come Forti, che la Spaziani sia più brava; ma solo più "brava".

Figure 2. Vittorio Sereni's in house review of Daria Menicanti's poetry collection *Poesie per un certo Federico,* with an interesting handwritten annotation

The collection whose publication Sereni sought to support was eventually accepted. Once again Menincanti's poems were to be published in Mondadori's Lo Specchio poetry series, with the final title *Poesie per un passante*: *1969-1976* (1978), which obtained the Premio Napoli/Naples award.

4. Back to poetic invisibility and to an unpublished translation activity

Some years later, in 1982, Menicanti's brand new collection of poems, *Ferragosto*, had also already been reviewed and approved for Lo Specchio, once again by Sereni, who in the meantime had moved from the role of chief editor to that of external consultant for Mondadori. However, Sereni suddenly died and a few weeks later Menicanti received a clear refusal from the publishing house prompting the poet to leave an anonymous comment in *Autodizionario degli scrittori italiani*, clearly talking about herself but using the third person:

> she saw her best book, *Ferragosto* […] rejected by that same publishing house. Menicanti still keeps wondering about the reasons for that refusal. In fact, the explanation she was

> kindly given – in simple words the publishing house would have started publishing only great poets and Nobel prizes winners – turned out to be a decision which actually never seemed to be corroborated by facts. Menicanti who inherited a character not particularly inclined to forgiveness from her father, hopes – according to the Chinese legend – to be able to see the body of her enemy floating by along the river, one day (Menicanti in Piemontese, 1990, p. 230).

Lalla Romano, acclaimed novelist and close friend of Daria, defined this break as the "Mondadori's execution" in the columns of the daily *Corriere della Sera* at the time of Menicanti's death (Romano in Ria & Savini, 2012, p. 20). The rejection, in fact, coincided with a return to a partial invisibility in terms of her career as a poet. *Ferragosto* (1986a), and the subsequent collections *Altri amici: 1956-1985* (1986b) and *Ultimo quarto: 1985-1989* (1990), were, in fact, issued by minor independent publishers, with little symbolic editorial power, and in one case even at the expense of the author herself.

The phase of invisibility as a poet in the last part of Menicanti's life is paralleled by an absence of important published translations. Nonetheless, Menicanti carried on translating for literary magazines, as shown by Menicanti's translations of Dylan Thomas (Menicanti, 1984) and John Keats (Menicanti, 1985b) for the literary magazine *Itinerari*. In 1985, Menicanti also sent her Italian version of Michel Tounier's short story "Le Nain rouge" (Menicanti, 1985c) to the literary magazine *Salvo imprevisti*.

Translation, then, returns to its status as a basically unattributed activity, though for Menicanti it continued to be important from the point of view of her own activity as a poet. In fact, four notebooks containing exclusively translations of poetry, most of which have never been published, but tracing an activity spanning two decades, from 1962 to 1985, are preserved at the Pavia Manuscripts Centre. The notebooks initially (1960s) present translations of classics such as Archilocus, Alcmane and Pacuvius, and in later years, of modern authors such as Federico García Lorca, Charles Williams, Dylan Thomas, John Keats and Nelly Sachs (see Menicanti in Archival documents).

Observing the way in which the poems are reported within the notebooks, it is worth pointing out that the translations of the classics are almost without corrections. This seems to testify a habit and awareness of the translating process from Greek and Latin certainly dating back to the years of Menicanti's high school and university studies. The poet herself described her approach to the classics as dating back to her adolescence years: "I was still attending high school when I came up against Catullo for the first time [and], I reduced the Greek lyric poets (poor them) to free verse" (1985a, p. 7).

Other translations of the more modern authors, on the other hand, testify to the importance of multiple phases of self-revision, with some of the compositions being re-written in up to five different versions, that are dense with corrections, crossing out, and rethinking. Although hidden or unpublished, this activity testifies to an important process of poetic experimentation, that accompanied Menicanti's authentic/creative writing, possibly offering her, throughout her entire professional life, both a space of freedom and of self-control.

In conclusion, we can underline how Daria Menicanti's poetry writing and translating activity went through various phases of absence and presence which, from the 1980s onwards, has culminated in a substantial lack of acknowledgement. This seems also dependent on the fact that the male figures who had certainly contributed to her legitimacy in the publishing field were no longer there to support her, as shown by the archival evidence presented here. This reflects the difficulty, at that time, of defining one's female personal voice within a purely male literary and editorial tradition, one still displaying the link between publishers' investment and

forms of legitimation, coming mainly from men. Menicanti probably became more invisible also by choice, due to her own espousal of specific socio-cultural models of the time as well as the fact that she became increasingly disillusioned by her long-lasting collaboration with Mondadori.

Nevertheless, the underground aspect of Menicanti's lifelong translation activity also tells the story of the evolution of her personal poetry and creative writing. Today, Daria Menicanti and her work enjoy renewed attention, dedicated to her activity and aimed at a closer examination of those key biographical elements which were important for translation processes and which can "shed light on why certain translations were created at a given time and in a given form" (Eberharter, 2021, p. 74). The analysis presented here proposes a microhistory of Menicanti "in terms of presence, rather than absence" (Guzmán, 2009, p. 197), bearing in mind that "translation is exchange, […] and that it occurs in and among collective spaces" (Guzmán, 2009, p. 193). The approach on which our research is based adheres to the notion of the complexity of the analytical gaze as it underlines the importance of "exploring relevant aspects of the translators' biographies, such as the networks which they participated and the social and cultural contexts that determined their work" (Strümper-Krobb, 2021, pp. 67-68). Archival research is fundamental for a Translator's Studies approach as it helps showing how translational activities are embedded "in more complex coordinates than a biographist reductionism or clichés of translation studies discourse allow for" (Strümper-Krobb, 2021, pp. 67-68).

5. References

Anceschi, L. (Ed.) (1953). *Lirica del Novecento: antologia di poesia italiana*. Vallecchi.

Arber, S., & Tophoven, E. (2021). Enjeux symboliques et scientifiques des archives de traducteurs : les Archives Tophoven à Straelen. *Meta*, *66*(1), 115-129. https://doi.org/10.7202/1079323ar

Baldini, A. (2023). Introduzione. Gradienti di oscurità. Traiettorie di traduttrici nell'Italia di primo Novecento. In A. Baldini & G. Marcucci (Eds.), *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento* (pp. 7-17). Quodlibet.

Bardet, M. (2021). Literary detection in the archives. Revealing Jeanne Heywood (1856–1909). In K. Kaindl, W. Kolb, & D. Schlager (Eds.), *Literary translator studies* (pp. 41-53), John Benjamins.

Biagi, D. (2023). Rosina Pisaneschi (1890-1960). In A. Baldini & G. Marcucci (Eds.), *La donna invisibile. Traduttrici nell'Italia del primo Novecento* (pp. 113-124). Quodlibet.

Chesterman, A. (2009). The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes*, *42*, 13-22. https://doi.org/10.7146/hjlcb.v22i42.96844

Colella, S. (2022). Il progetto editoriale "Poesie trilingue". In S. Cattoni, S. Colella, F. Minazzi, P. Peterle, & L. Wataghin (Eds.), *Daria Meinicanti. Il cacodèmone e il grillo. El cacodemon y el grillo. O Cacodemônio e o grilo* (pp. 9-20). Valore Italiano.

Coward, N. (1962). *Amore e protocollo* traduzione di Daria Menicanti. Club degli editori.

Eberharter, M. (2021). Translator biographies as a contribution to Translator Studies. Case studies from nineteenth-century Galicia.In K. Kaindl, W. Kolb, & D. Schlager (Eds.), *Literary translator studies* (pp. 73-88). John Benjamins.

Ferretti, G. C. (1992). *L'editore Vittorini*. Einaudi.

Ferretti, G. C., & Iannuzzi, G. (2014). *Storie di uomini e libri: l'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*. Minimum Fax.

Frabotta, B. (Ed.) (1977a). *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal Dopoguerra ad oggi*. Savelli.

Géraldy, P. (1972). *Toi et moi (Tu e io)* traduzione di Daria Menicanti. A. Mondadori.

Guzmán, M. C. (2009). Towards a conceptualization of the translator's legacy. *forma y función*, *22*(1), 181-201. https://www.redalyc.org/pdf/219/21912427008.pdf

Kaindl, K. (2021). (Literary) translator Studies. Shaping the field. In K. Kaindl, W. Kolb, & D. Schlager (Eds.), *Literary translator studies* (pp. 1-38). John Benjamins.

La Mettrie, J. O. (1955). *L'uomo macchina ed altri scritti* a cura di Giulio Preti. Feltrinelli.

La Mettrie, J. O. (1990) *L'uomo macchina* seguito da *L'uomo pianta*; *Anti-Seneca, ossia Discorso sulla felicità* a cura di Giulio Preti. SE.

Maraini, D. (1977). Nota critica. In B. Frabotta (Ed.), *Donne in poesia: antologia della poesia femminile in Italia dal Dopoguerra ad oggi* (pp. 29-34). Savelli.
Mengaldo, P. V. (Ed.) (1978). *Poeti italiani del Novecento*. Mondadori.
Menicanti, D. (1964). *Città come*. Mondadori.
Menicanti, D. (1969). *Un nero d'ombra*. Mondadori.
Menicanti, D. (1978). *Poesie per un passante: 1969-1978*. Mondadori.
Menicanti, D. (1984). Traduzione di poesie di Dylan Thomas. *Inventario*, *XXII*(10), 35-41.
Menicanti, D. (1985a). Quando tradurre non è un mestiere. *Salvo imprevisti*, *35-36*, 7-9.
Menicanti, D. (1985b). Traduzione di poesie di John Keats. *Inventario*, *XXIII*(14), 25-32.
Menicanti, D. (1985c). Michel Tournier tradotto da Daria Menicanti. Il nano rosso. *Salvo imprevisti*, *35-36*, 20-25.
Menicanti, D. (1986a). *Ferragosto*. Lunarionuovo.
Menicanti, D. (1986b). *Altri amici: (1956-1985)*. Forum/Quinta generazione.
Menicanti, D. (1990). *Ultimo quarto: (1985-1989)*. Scheiwiller.
Menicanti, D. (2013). *Il concerto del grillo: l'opera poetica completa con tutte le poesie inedite* a cura di B. Bonghi, F. Minazzi, & S. Raffo (Eds.), Mimesis/Centro Internazionale Insubrico.
Menicanti, D. (2022). Vita con Giulio. In S. Cattoni, S. Colella, F. Minazzi, P. Peterle, & L. Wataghin (Eds.), *Daria Meinicanti. Il cacodèmone e il grillo. El cacodemon y el grillo. O Cacodemônio e o grilo* (pp. 63-70). Valore Italiano.
Minazzi, F. (2004). Tra filologia e critica filosofica: la genesi di *Praxis ed empirismo*. In A. Peruzzi (Ed.), *Giulio Preti: filosofo europeo* (pp. 53-106). L. S. Olschki.
Minazzi, F. (2011a). *Suppositio pro significato non ultimato: Giulio Preti neorealista logico studiato nei suoi scritti inediti*. Mimesis.
Minazzi, F. (2011b). Neorealismo logico, trascendentalismo storico-oggettivo ed ontologismo critico. In F. Cambi & G. Mari (Eds.), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale* (pp. 1-36). Firenze University Press.
Minazzi, F. (2013). Sul *Bios Poietikós* illuminista del grillo. In *Il concerto del grillo: l'opera poetica completa con tutte le poesie inedite* a cura di B. Bonghi, F. Minazzi, & S. Raffo (Eds.) (pp. 31-63). Mimesis/Centro Internazionale Insubrico.
Muirhead, J. H. (Ed.) (1925). *Contemporary British Philosophy: personal statements*. G. Allen & Unwin/The Macmillian Company.
Muirhead, J. H. (Ed.) (1939). *Filosofi inglesi contemporanei con una introduzione di Antonio Banfi*, traduzione di Daria Menicanti. Bompiani.
Nizan, P. (1961a). *Aden Arabia* con una prefazione di Jean-Paul Sartre; traduzione di Daria Menicanti. Mondadori.
Nizan, P. (1961b). *La cospirazione* traduzione di Daria Menicanti. Mondadori.
Paris, J. (1966). *James Joyce* traduzione di Daria Menicanti. Il Saggiatore.
Pascal, B. (1945). *Le Provinciali* a cura di Giulio Preti. M. A. Denti.
Pascal, B. (1972). *Le Provinciali* Introduzione e traduzione di Giulio Preti. Einaudi.
Peruzzi, A. (2011). Spigolature alla Giulietto. In F. Cambi & G. Mari (Eds.), *Giulio Preti: intellettuale critico e filosofo attuale* (pp. 111-121). Firenze University Press.
Piemontese, F. (Ed.) (1990). *Autodizionario degli scrittori italiani*. Leonardo Editore.
Plath, S. (1968). *La campana di vetro* traduzione di Daria Menicanti. Mondadori.
Plath S. (1976). *Lady Lazarus e altre poesie* a cura di Giovanni Giudici. Mondadori.
Plath S. (2023). *Lady Lazarus e altre poesie* nella traduzione di Giovanni Giudici; postfazione di Teresa Franco. Mondadori
Raffo, S. (2013). Il concerto del grillo. In *Il concerto del grillo: l'opera poetica completa con tutte le poesie inedite* a cura di B. Bonghi, F. Minazzi, & S. Raffo (Eds.) (pp. 65-96). Mimesis/Centro Internazionale Insubrico.
Raffo, S. (2022). *Gli specchi della luna: poesia femminile del Novecento*. Bertoni editore.
Ria, A. (2012). Daria Menicanti e Lalla Romano. Un'amicizia per la poesia e per la vita. In A. Ria & S. Savini (Eds.), *Lalla Romano e Daria Menicanti "mentre tu scrivi"* (pp. 17-31). Mimesis/Centro Internazionale Insubrico.
Romano, L. (2012). Il congedo di Daria Poesia fuori moda. In A. Ria & S. Savini (Eds.), *Lalla Romano e Daria Menicanti "mentre tu scrivi"* (p. 20). Mimesis/Centro Internazionale Insubrico.
Sanguineti, E. (Ed.) (1969). *Poesia italiana del Novecento*. Einaudi.
Sardin, P. (2023). Barbara Bray traductrice de Marguerite Duras au prisme du Fonds John Calder de la Lilly Library. L'exemple de *The Sailor from Gibraltar*. *TTR*, *36*(2), 245-274. https://doi.org/10.7202/1109693ar.
Savini, S. (2012). Daria Menicanti: cenno biografico. In A. Ria & S. Savini (Eds.), *Lalla Romano e Daria Menicanti "mentre tu scrivi"* (pp. 59-61). Mimesis/Centro Internazionale Insubrico.
Smith, B. (1964). *Al mattino viene la gioia* traduzione di Daria Menicanti. Club degli editori.
Spagnoletti, G. (Ed.) (1951). *Poeti del Novecento: antologia*. Edizioni scolastiche Mondadori.

Strümper-Krobb, S. (2021). George Egerton and Eleanor Marx as mediators of Scandinavian literature. In K. Kaindl, W. Kolb, and D. Schlager (Eds.), *Literary translator studies* (pp. 55-71) , John Benjamins.

Archival documents

Menicanti, D. (T1 1962-1983). 03 Traduzioni. Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei, Università di Pavia. MNC-03-0001.

Mondadori, A. (16/05/1964). 01 Corrispondenza. Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei, Università di Pavia. MNC-01-0029.

Raboni, G. (1/08/1972). Giudizio dei lettori su *Due città.* Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, fasc. (Daria Menicanti).

Sereni, V. (14/09/1960)-a. Giudizio favorevole su Aden Arabie. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale esteri* iGDLb144 GDLb144.

Sereni V. (30/08/1974)-b. Giudizio dei lettori su *Poesie per un certo Federico*. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale autori italiani*, b.20 fasc.195 (Daria Menicanti).

Vittorini E. (13/09/1960). Giudizio dei lettori su *Aden Arabie*, *La Conspiration*, *Les chiens de garde*. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale esteri* iGDLb144.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

“Descanso en el pensar”: redes y reflexiones de las traductoras Sinsombrero y sus coetáneas

María Luisa Rodríguez Muñoz
Universidad de Córdoba

“A reprieve from thought”: Networks and narratives of the Sinsombrero translators and their contemporaries – *Abstract*

Based on Balló’s *Simsombrero* (“Hatless”) (2015) and Romero López’s monograph on female translators of the Silver Age (2016), this study pursues two main objectives: first, to examine the relationships among fourteen female translators born in the last quarter of the nineteenth century; and second, to explore their reflections on the act of translation. The ultimate aim is to recover and highlight these authors’ historical significance, with particular attention to their motivations as translation practitioners, as well as to identify the similarities and differences in their views and approaches to the practice of translation. To this end, the GEPHI graph software was employed following the methodology developed by the BIESES project to analyze the characteristics of the fourteen female translators, along with their personal and associative relationships. In a second phase, letters, diaries, prologues, articles, and archive-based research works were examined to gather these women’s reflections on the practice of translation. The analyses suggest that the group was characterized by intense interactions, particularly those centred around the Lyceum Club Femenino. In addition to serving as a means of survival in exile, translation also fulfilled other functions — professional, therapeutic and recreational, pedagogical and disseminative, literary and canonical, as well as political and ideological. Moreover, beyond literal translation, some authors applied freer and more creative approaches.

Keywords

Simsombrero, female translators of the Generation of ‘27, functions of translation, history of translation, social networks

CONTACTO

María Luisa Rodríguez Muñoz, lr1romum@uco.es, Universidad de Córdoba, Plaza del Cardenal Salazar, 3, 14003 Córdoba, España

 DOI:10.17462/para.2026.01.08

1. Introducción

Desde hace unos años, las Sinsombrero, ese conjunto de mujeres creadoras pertenecientes a la generación del 27, silenciadas por la crítica y poco exploradas por la academia en el siglo XX (con la excepción del estudio de López-Cabrales de 1998), han generado mucho interés, especialmente desde la publicación del documental homónimo que las bautizó con este apelativo de 2015 de Tania Balló y sus publicaciones de 2016 y 2018 sobre el mismo grupo de artistas. De ahí surgieron estudios panorámicos como el de Saz (2018), Bianco (2018) o Saura Pérez (2022). En el caso concreto de las literatas, ríos de tinta han corrido en torno a estas figuras desde diversas perspectivas; sirva como botón de muestra la didáctica (Baños Saldaña, 2020), la poética (Ramón-Torrijos, 2017) y la transnacional (Guy, 2015). Asimismo, de forma atomizada, se han abordado múltiples investigaciones sobre figuras concretas del grupo que han visibilizado la obra y la vida de estas voces silenciadas como las dedicadas a Maruja Mallo o Ernestina de Champourcín, entre otras.

Cabe destacar que en los estudios mencionados, estas pensadoras, escritoras, actrices y periodistas, que lograron un menor reconocimiento frente a sus homólogos masculinos, junto con otras coetáneas que ejercieron profesiones similares, muestran unas características similares en cuanto a sus circunstancias personales, su formación y pensamiento. Muchas fueron criadas en el seno de familias ricas, recibieron una educación políglota, vivieron en contacto con intelectuales nacionales e internacionales, impartieron conferencias, viajaron y vivieron en el extranjero, escribieron libros, se implicaron en políticas progresistas y feministas y tradujeron. En concreto, esta última labor, la traducción, nos interesa especialmente por la tarea callada, de renovación ideológica, pedagógica y literaria que propiciaron en nuestro país y que continuaron, muchas de ellas, tras el exilio físico o interior que supuso la Guerra Civil. Precisamente de ahí nació la monografía *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*[1] (Romero López, 2016), en la que se recogían nueve nombres de traductoras de finales del XIX y comienzo del XX que fueron analizadas biográfica, artística y traductológicamente: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María de Lejárraga[2], Isabel de Oyarzábal, María de Maeztu, Matilde Ras, Zenobia Camprubí, María Luz Morales y Ernestina de Champourcín. Los testimonios incluidos en este trabajo manifiestan posicionamientos divergentes en relación con la autopercepción del oficio traductor de las autoras.

En el presente trabajo, nos interesa sistematizar los testimonios de las siete protagonistas del listado anterior nacidas a partir del último cuarto del siglo XIX. Asimismo, añadimos siete figuras más que acometieron traducciones en el contexto histórico de la República, Guerra y la Posguerra españolas, a saber, Amanda Junquera, Margarita Nelken, Consuelo Berges, Rosa Chacel, María Teresa León, Carmen Conde y María Dolores Arana. El fin último es conocer la percepción que tuvieron de la función de sus traducciones y su visión teórica. Asimismo, nos interesa determinar la relación existente entre ellas para trazar sus redes de sociabilidad al igual que ya se hizo con escritoras en BIESES. Bibliografía de Escritoras Españolas. En este sentido, el enfoque extensivo y representativo persigue visibilizar la labor traductora femenina de manera conectada, desde una perspectiva ginocrítica (Moreno-Lago, 2020) e historiográfica feminista (Castro, 2011, pp. 112-113) que revaloriza las experiencias y reflexiones de mujeres de manera situada.

[1] La "Edad de Plata" es el período de la cultura española que abarca el primer tercio del siglo XX. Se conoce como tal por el protagonismo de sus intelectuales, escritores y escritoras y artistas pertenecientes a tres generaciones: la del 98, 14 y 27.

[2] En la literatura consultada aparece también con el nombre de "María Martínez Sierra", seudónimo bajo el cual publicó gran parte de su obra literaria.

2. Las funciones históricas de un oficio feminizado

En su estudio sobre la historia de la traducción, Delisle afirma que la función principal de este oficio ha sido "dar acceso a la producción extranjera (literaria o no)" y, por ende, aumentar el número de lectores y lectoras y convertirse en un agente de progreso (Delisle, 2003, p. 223). Además de la labor instrumental y mediadora, este autor añade funciones adicionales de esta actividad que dependerán de "la naturaleza de los textos traducidos, del contexto histórico, las corrientes del pensamiento dominantes o las circunstancias que rodean a la traducción" (p. 223). En concreto, menciona un total de 25 funciones que podrían agruparse en tres categorías: pedagógica-difusora (abarca fines exportadores, difusores, pedagógicos y democráticos); literaria-canónica (aglutina propósitos estilísticos, literarios, interpretativos, formadores, exploradores, estéticos, importadores, analíticos, reactualizadores, universalistas, barométricos y selectivos); y, finalmente, política-ideológica (arracima funciones genéticas, identitarias, paliativas, culturales, patrióticas, sociopolíticas, depuradoras y transformadoras). Las tres categorías pueden conectarse con posicionamientos de la historia de la traducción: por ejemplo, la pedagógica-difusora entronca con la labor emprendida por los traductores bíblicos como Nida y Taber; la literario-canónica conecta con el concepto de polisistema literario de Even-Zohar y la política-ideológica se puede relacionar con planteamientos como los de la Escuela de la Manipulación de Bassnett, Lefevere y Hermans o los enfoques de género en traducción como los de von Flotow, Simon y Lotbinière-Harwood.

En concreto, en el caso de género y traducción, Hurtado Albir (2000, p. 627) menciona diversos enfoques investigadores que pueden adoptarse para combatir el machismo en la disciplina entre los que destaca la recopilación y análisis de traductoras en la historia, lo que Castro denomina "historiografía feminista de la traducción" (2011, p. 109), línea del presente estudio. La ausencia o representación ínfima de voces femeninas en repertorios internacionales de textos clásicos de historia de la traducción –p. ej., en el volumen de Vega (2004) solo se inserta a Mme de Staël y en el de Santoyo (1987), a Elvira Dolores Maison– también se da en los nacionales (en el de Lafarga y Pegenaute (2008) solo se mencionan a tres de las analizadas en este trabajo: Berges y, escuetamente, Lejárraga y Champourcín). No deja de ser llamativa esta infrarrepresentación teniendo en cuenta que el bajo estatus social de la traducción al ser considerada una tarea menor, "reproductiva", frente a la escritura, oficio de hombres y, por tanto, "productivo", abría la posibilidad de acometer este tipo de tarea a mujeres (Delisle, 2002, pp. 9-10; Castro, 2011, p. 110; Fernández, 2012, p. 50), como demuestra el Portal digital de Historia de la traducción en España (PHTE), que ya recoge la presencia de once de las traductoras del período objeto de estudio, de las que ocho tienen una entrada nominativa.

Para recuperar el legado de traductoras españolas del siglo XX, en este trabajo se emplea, en primer lugar, la representación gráfica de redes de sociabilidad aplicada en estudios de género y literatura que se describe a continuación.

3. Redes de sociabilidad y estudios de género

El proyecto BIESES. Bibliografía de Escritoras Españolas, coordinado por María Martos, profesora de Literatura Española de la UNED, surge como respuesta a la necesidad de "completar, recopilar y sistematizar" las fuentes disponibles para el estudio de la literatura femenina de la Edad Media al 1800 a través de una base de datos de libre acceso que se ha articulado en siete fases financiadas de forma estatal. Además de la misma, en la web del proyecto se pueden consultar listados de autoras, buscadores de paratextos y redes de sociabilidad de literatas de la Edad Moderna. En lo que respecta a este último recurso, este muestra los vínculos personales y literarios de escritoras para ofrecer nuevas perspectivas investigadoras "configurando un mapa que permit[e] atisbar e intuir relaciones y motivaciones que de otra manera resultan

imperceptibles". De esta forma, BIESES se centra en la intervención de agentes que "amparan" sus obras en el proceso de impresión y publicación.

Asimismo, en BIESES, se aplican diferentes variables de análisis entre las que destacan los tipos de relaciones, la naturaleza y dirección de las mismas, el espacio o el tiempo en el que se producen. La representación a través de grafos responde a la necesidad de reconfigurar la posición marginal de las escritoras, situándolas en el centro del escenario literario y subrayar los condicionantes que pueden explicar la generación del discurso femenino.

Esta idea de "red femenina" está muy presente en estudios sobre escritoras de la generación del 27 como el que relata, a partir de autobiografías, agendas y cartas, las alianzas de las literatas exiliadas en Argentina (Moreno-Lago, 2022), los intercambios epistolares de autoras específicas como Champourcín (Mangado-González, 2024) o Berges (Juárez López, 2022) y la reconstrucción de colectivos intelectuales como el Círculo Sáfico (Moreno-Lago, 2021) o el Lyceum Femenino (Esteban Cerezo, 2024).

En la estela de la producción literaria femenina, Romero López (2015) contextualiza el trabajo de las traductoras de la Edad de Plata y su intensa actividad evidenciando lugares comunes. En concreto, subraya que estas "femmes de lettres", siguiendo la definición de León (González Naranjo, 2023, p. 130), tejieron redes de contacto personal, cultural y profesional en torno al Lyceum Femenino. La autora concibe esta relación como una forma de activismo en pos de la educación y los valores liberales feministas (Romero López, 2015, p. 196). Nombra a Maeztu, Nelken, Camprubí, León, Champourcín, Berges, Conde, Lejárraga, Oyarzábal y dedica epígrafes aparte a estas dos últimas. Cinco de estas traductoras serán estudiadas en profundidad junto con Ras y Morales en el monográfico de la misma autora de 2016 en el que establece cuatro niveles de cohesión: la educación políglota (por su ascendencia extranjera, formación con institutrices, asistencia al Institut de Culture per la Dona o Escuelas Normales y estancias internacionales), la elección de autores y autoras a los que traducir por sus ideas feministas (Romero López, 2016, p. 15), el asociacionismo femenino y la vivencia del exilio que fuerza a algunas a profesionalizar su labor traductora (destaca a Lejárraga, Oyarzábal, Champourcín, Ras y Morales). No obstante, a decir de los retratos de cada capítulo, la vivencia del oficio traductor es bien diferente, así como la teorización sobre las mejores prácticas y la concepción de las estándares necesarios para acometer una buena traducción. Por ello, a fin de determinar diferencias y similitudes entre estas autoras y sus coetáneas combinamos la fuerza simbólica de la reconstrucción de redes de sociabilidad siguiendo la propuesta de BIESES con el análisis paratextual de reflexiones traductológicas.

4. Análisis

4.1. Un movimiento de traductoras en red

Replicamos la representación de redes de sociabilidad del Proyecto BIESES reduciéndolas a las establecidas entre traductoras a través de grafos generados con el programa GEPHI. Los grafos son objetos matemáticos que permiten plasmar relaciones entre entidades. Constan de un conjunto de "nodos" (elementos analizables) y de "aristas" (conexiones entre estos).

En nuestro caso, los nodos están conformados por las catorce traductoras y las aristas son sus relaciones. Las primeros se describen en función de cuatro variables: región de procedencia, idiomas, condición feminista explícita y profesión al margen de la traducción. Respecto de las aristas, las conexiones se establecen entre dos polos: relaciones personales (sentimental, amistad, intercambio epistolar) y pertenencia a asociaciones o partidos políticos. Por otro lado, cabe mencionar que en GEPHI "source" sería el nodo de origen de una arista y "target", el de destino. Las relaciones que vamos a representar son recíprocas, por lo que en la categoría "type"

indicamos "indirected" (red no dirigida). Otra categoría relevante es la de "weight" (peso), cuyo valor alude a la importancia de una conexión y se traduce en un mayor grosor de la artista en la visualización. Cumplimentamos los datos de nodos y aristas de las traductoras según figura en la tabla enlazada (https://figshare.com/s/a928f2e59c812106c05f) (accesible en Google Chrome) y obtenemos el grafo (https://figshare.com/s/b5eae455158e1e57bf53?file=54115250) (accesible en Google Chrome) que mostramos a continuación:

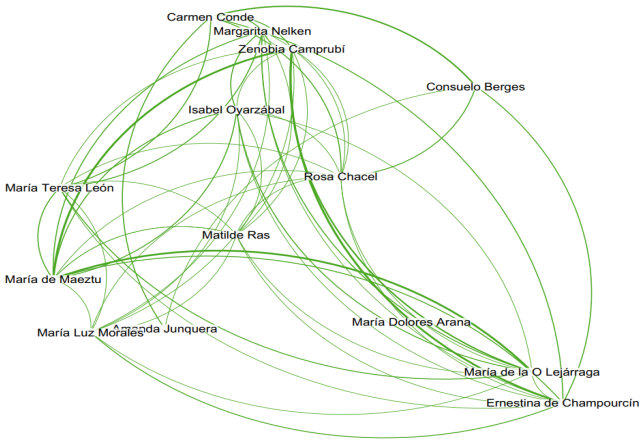


Imagen 1. Grafo de sociabilidad entre traductoras Sinsombrero y sus coetáneas

El número de trazos representa el número de conexiones entre las integrantes del grupo y las líneas más gruesas, la intensidad relacional entre estas. En función de estos datos, identificamos una microrred entre Maeztu, Lejárraga y Camprubí, por un lado, y León, Champourcín y Camprubí, por el otro. La posición central de Chacel y Lejárraga refleja su relevancia en la red global y labor dinamizadora en función de la información registrada en este estudio. Las más periféricas como la de Berges o Champourcín representan un menor número de relaciones documentadas o su pertenencia a una subred menos conectada con la totalidad.

Respecto de la tabla, se pone de manifiesto las características comunes como la ideología feminista (doce de ellas lo eran abiertamente) y el ejercicio de labores humanistas: todas eran escritoras (ocho poetas, siete ensayistas, diez articulistas), cuatro ejercían como maestras, cuatro eran editoras y cinco desarrollaban la profesión periodística. En lo que atañe a los lugares de convergencia de las traductoras, cobra especial importancia el Lyceum Club Femenino al que acudieron diez de ellas y la formación o implicación en la Residencia de Señoritas, relacionada con seis.

4.2. Funciones sociales y personales del oficio traductor de las Sinsombrero y coetáneas

En este epígrafe, analizamos la función que desempeña la traducción en textos y paratextos (cartas, diarios, autobiografías, prólogos y notas al pie) de las catorce traductoras seleccionadas e identificamos siete propósitos de esta tarea: cuatro relacionados con su vivencia y motivación personal y tres con fines sociales o extrínsecos. Respecto de las primeras, enumeramos las funciones económica, profesional, terapéutica y de disfrute.

En el primer caso, podemos destacar diez nombres de intelectuales que tradujeron por un fin económico o de supervivencia: Lejárraga, Oyarzábal, Camprubí, Champourcín, Berges, Chacel, Conde, Morales, Nelken y Arana. A continuación, recogemos algunos testimonios que así lo constatan.

Por ejemplo, Lejárraga manifiesta en el ensayo testimonial *Gregorio y yo* que, a pesar de que la vida estaba fuera, "el pan cotidiano sin el cual no se vive estaba para nosotros en Madrid: mi

escuela, Hojas Selectas, las colaboraciones en unos cuantos periódicos, algunas traducciones…" (Martínez Sierra, 2000, p. 243). Posteriormente, en el exilio, escribe a su amigo Portnoff (carta 13 como se citó en Aguilera Sastre, 2013, p. 249) para confesarle que, para mantenerse, la creación artística original no era viable: "Tengo que ganarme la vida y ahora no se puede pensar en teatro. […] Tal vez el Gobierno se acuerde de mí para otra cosa, pero tales empleos siempre son eventuales, y quiero ganarme la vida con 'lo mío'".

Por su parte, Oyarzábal, baja el seudónimo de Isabel de Palencia, deja claro en su autobiografía que la traducción es lo que le permite mantenerse: "The translation of the fifth and sixth volumes of Havelock Ellis's work on sexual psychology kept me busy for several months and helped to keep the pot boiling" (Palencia, 1940, p. 114).

La situación económica de Camprubí y su marido cuando llegan a Puerto Rico también es delicada y, por esta razón, ella acepta traducciones para la Universidad de este estado según relata en una de sus cartas:

> […] la Universidad me ha dado una serie de manuales para los chicos de la escuela, que he de traducir libremente y por los cuales me pagarían (supongo que si la traducción es tolerable) $ 500. Como Maryland me paga hasta el primero de julio, he calculado que ésta era la mejor distribución de tiempo para darme ocasión de organizar nuestra vida antes de regularizar mi asistencia a la Universidad (carta 454, Camprubí, 2006, p. 892).

En lo concerniente a Champourcín, esta literata nos ha dejado testimonios sobre la dureza del trabajo que suponía traducir en el exilio. En *La Estafeta Literaria* reconoce que "[…] he tenido poco tiempo, debía traducir libros de otros idiomas para ganarme la vida. Solo para el Fondo de Cultura Económica he traducido unos cuarenta títulos" (Del Villar, 1975, p. 13). Asimismo, prosigue: "Qué más quisiera yo escribir. Tengo dos proyectos de libros de poesía, pero, ¿cuándo los termino? Las traducciones me llevan mucho tiempo" (p. 14). En esta misma línea también alude a la urgencia y a los bajos honorarios de este oficio: "empezamos a traducir como locos… pues había que vivir, ¿verdad? En los tiempos en que… en que te pagaban un peso veintiuno por folio". Su queja también se repite en la carta que dirige a Conde en octubre de 1952: "Con traducir aprisa y mal pagado todo lo que me viene a mano ya tengo bastante. Casi no respiro para más" (Fernández Urtasun, 2006, p. 392).

Es la misma situación que refleja Berges en su entrevista para Benítez (1989-1991) y que recupera *Vasos Comunicantes* en 2022: "Benítez: ¿Es entonces cuando empiezas a traducir?; Berges: ¿Qué iba a hacer? No tenía dinero, no lo he tenido nunca". Esa situación se acentuó con la imposibilidad de ejercer como maestra o escribir en prensa impuesta por el régimen franquista.

Desde un punto de vista personal, Chacel describe su experiencia ingrata con la traducción como una forma de subsistir que le impide dedicarse a su verdadera vocación escritora: "Bueno, en todo este tiempo han llovido actividades: nada me interesa porque nada de ello ha resuelto mi situación económica. Por supuesto, he podido seguir tirando, pero sacrificando mi trabajo íntegramente. Traducciones, conferencias […]". (Chacel, 1982, p. 67 como se cita en Behiels, 2018, p. 51). Insiste en la obligatoriedad de la tarea traductora como medio pragmático de sustento económico: "No querría traducir más, pero veo que es imposible prescindir de eso" (Chacel, 1982, p. 89 como se citó en Behiels, 2018, p. 52).

La falta de motivación de carácter "espiritual" y el trabajo incansable también se muestran en el testimonio desde el exilio de Nelken a su amigo Walter Pach:

> Vous me parlez, cher ami, des defficultés[3] matérielles; pour moi aussi la vie est bien difficile, et je travaille d'arrache-pied. Cela ne serait pas pour me déplaire, bien au contraire, puisque pour moi le travail est le seul dérivatif à ce chagrin qui me ronge jour et nuit; ce qui m'ennuie c'est que la plus grande partie de mon travail -traductions, etc… -est loin de me satisfaire au point de vue spirituel. Mais qu'y faire? (Nelken, /7/1949).

A este mismo destinatario le insiste un mes más tarde en su quehacer a destajo que, pese a que merma sus capacidades intelectuales, también funciona como bálsamo para el dolor del exilio: "Je travaille 'comme une brute', c'est le mot. Articles, traductions… Il le faut bien empeche que je m'abrutis de jour en jour. Au fond, c'est encore, peut-être ce qui peut m'arriver de mieux" (Nelken, 28/8/1949).

De forma más amable, Conde relata en su agenda en marzo de 1942 que la traducción le permite afrontar gastos: "Termino de copiar el libro traducido ya, de Kierkegaard: 'El Banquete', al que añado y amplío notas. Lo firma mi Asunción Parreño [uno de los seudónimos de Carmen Conde]. Compras (con anticipo a cuenta de mis traducciones) de vestimentas indispensables" (Ferris, 2007, p. 499).

En lo que atañe a Morales, esta periodista es represaliada por el régimen franquista e inhabilitada para el ejercicio de su oficio hasta 1948. Para sobrevivir, continúa traduciendo aunque de forma más intensiva que antes del conflicto bélico y, de hecho, fundó la editorial Surco para la que desarrollaba esta labor (Servén Díez, 2025).

Durante su exilio, Arana será correctora de estilo y traductora para la Presidencia mexicana. En una entrevista, su hija relata cómo se ganaba la vida por entonces: "Hacía traducciones que le mandaba su compañero para la revista *Crisol*. [nombra otras actividades inverosímiles]" (Trallero Cordero, 2018, p. 322). Su marido reconoce en sus memorias la increíble habilidad de Arana como traductora y correctora, hasta el punto de que, cuando cambió la presidencia el nuevo responsable, "no sólo la contrató para hacer de las suyas en la misma oficina sino que, deslumbrado por su capacidad para sacarse de la manga discursos, corregir documentos y traducir artículos, le dobló el sueldo" (Arana, 2016, p. 29 como se citó en Trallero Cordero, 2018, p. 181).

Respecto de la segunda función, Lejárraga, Nelken, Berges y Chacel manifiestan conciencia de elementos consustanciales a la profesión traductora.

Por ejemplo, Lejárraga enuncia en la carta a Portnoff (carta 18 como se citó en Aguilera Sastre, 2013, p. 248) aspectos relacionados con el oficio traductor: calidad, mercado, rendimiento y tarifas como se refleja en este extracto:

> […] Te parecerá cosa inferior a mi 'categoría' que quiera traducir, pero no es así: también traduciendo se puede hacer obra de arte: ahí están para demostrarlo las maravillosas traducciones que Carlyle hizo de Goethe. Algo muy bueno haría también yo: el mercado de España está por ahora muerto, pero el de Sudamérica está vivo.
>
> Podría traducir de 300 a 400 páginas al mes. Podría hacer un contrato o por un tiempo dado: los dos o tres años que aún durará lo de España o por un número de libros a entregar en plazos determinados. Sólo pondría dos condiciones: la que me pagasen decentemente, ya que —dejando aparte el valor más o menos convencional de mi nombre en el mercado literario— la mercancía que ofrezco es realmente de 'primera calidad', y la 2ª: que los libros que me den a traducir sean buenos.

[3] En el presente trabajo se reproducen los fragmentos de la correspondencia de Nelken sin alterar su redacción original en la que se identifican algunos errores tipográficos y gramaticales.

En esta misma línea, Berges se autodefine como traductora y lucha por la mejora de las condiciones del oficio y los derechos de autoría. De hecho, estuvo detrás de la constitución de la primera asociación española de traductores en 1954 y luchó para que se reconociesen las regalías por las ventas de obras traducidas. Asimismo, creó la fundación que lleva su nombre para premiar las mejores traducciones del francés (Ballano Olano, 2025).

Por su parte, Nelken refleja su profesionalidad en varias cartas que constan en PARES. A modo de ilustración rescatamos un fragmento de una en la que, más allá del guion, pide los derechos de autoría al dramaturgo Vildrac para trasvasar al español y, posteriormente, representar una de sus obras: "Naturellement, je vous prirais de m'adresser en même temps une lettre me cédant les droits exclusifs de traduction et représentation en espagnol, aux conditions habituelles de 50p.% sur les droits d'auteur. Ces derniers étant réglés par la Société des Auteurs Mexicains" (Nelken, 17/2/1950).

En lo atinente a Chacel, esta aborda también la lucha por una remuneración acorde al trabajo traductor en varias anotaciones de su diario: "Voy a ponerme a copiar la Fedra para ver si hay medio de publicarla en *Sur*. Bueno, publicarla es casi seguro, pero ¿cobrarla?..." (Chacel, 1982, p. 125 como se citó en Behiels, 2018, p. 52). En enero de 1959 insiste en este problema laboral: "Tengo ahí la Fedra terminada y no es posible obtener los cuatro mil pesos que necesitaría" (Chacel, 1982, p. 138 como se citó en Behiels, 2018, p. 52). Al año siguiente escribe de forma más satisfactoria con respecto a la remuneración: "Y además cobré el primer acto y prólogo de la Fedra, 180 pesos… Esto no se cree. Incluso tengo idea de que no está permitido: ahora esas cosas están más o menos legisladas y una cantidad como esa toca en lo delictivo" (Chacel, 1982, p. 147 como se citó en Behiels, 2018, p. 52).

Asimismo, la traducción puede convertirse en un medio de acceso a editoriales con las que publicar una obra original o internacionalizar una carrera literaria. La primera idea justifica parte de la labor desarrollada por el matrimonio de Lejárraga y Martínez Sierra. La segunda, permea el triste comentario de Chacel: "Otra cosa que pesa enormemente en mi ánimo es que no tuve respuesta de la persona que me anunció una posible traducción de *Teresa* al italiano. No, mis libros no tienen posibilidad de existir en Europa" (Chacel, 1982, p. 423 como se citó en Behiels, 2018, p. 53).

Respecto de la tercera función, la terapéutica, podemos afirmar que traducir para Lejárraga, Nelken, Champourcín y Conde supone un alivio vital. Lejárraga lo denomina "descanso en el pensar" a decir del siguiente fragmento que extraemos de su carta 18 a Portnoff (Aguilera Sastre, 2013, pp. 214-215): "[…] el trabajo me gusta, sobre todo este de traducir buenos libros, porque en el pensamiento ajeno descansaré del pensamiento propio. A cada traducción podría ponerle un prólogo […] para formar con ellos un libro que tengo en proyecto y que llevaría por título 'descanso en el pensar'".

Se trata de una vivencia semejante por su carácter liberador a la que narra Nelken a Henri René Lenormand en la que compara la traducción con la enajenación que produce la bebida:

> Mon travail n'a pas, loin de la, l'importance du votre, mais —en dehors des questions matérielles qui en font une obligation—c'est encore le seul moyen pour moi de ne pas trop penser. Ceci, qui a l'air d'un paradoxe, je sais que vous le comprendrez. Il y a des moments ou, au sens strict du mot, je n'en puis plus avec mon chagrin, et alors, j'ai besoin de m'étourdir, de m'enivrer… Malheureusement je n'aime pas le vin ni les liqueurs et je suis trop vieille pour penser à m'étourdir d'une autre façon. Et comme je ne puis écrire des articles ou travailler a un livre à longueur de journée et d'insomnie, une traduction est pour moi la meilleure des "boissons" (Nelken, 8/4/1949).

Esa misma desconexión es la que manifiesta Champourcín en su diario editado en 1977: "Dios quiera que mañana sea capaz de levantarme temprano, de ir a Misa y ponerme a traducir. Todo depende de eso, necesito desconcentrarme de mí misma. Darme, ¿a qué? ¿a quién?" (Champourcín, 7/2/1977 según se citó en Antón Remírez, 2008, p. 243).

En este mismo sentido, Conde alude en su diario a la paz que la embarga traduciendo a un autor interesante: "Empiezo la traducción de Kierkegaard. ¡Con mi interés por el autor! Tarde espléndida de trabajo. Silencio confortante. Paz en los nervios. Tranquilidad absoluta" (Ferris, 2007, p. 496).

La cuarta función de la traducción con fines personales tiene un carácter intrínseco, de fruición, ligereza y disfrute en la tarea de traducir. En los documentos consultados hallamos comentarios ligados a esta percepción positiva en cinco casos: Lejárraga, Ras, Camprubí, Morales y Chacel.

En primer lugar, Lejárraga indica en una carta dirigida a María Lacrampe que "traducir, para un escritor que sabe su oficio, es una forma exquisita de la pereza. La otra es leer" (Martínez Sierra, 01/06/1962 según se citó en Aguilera Sastre, 2012, p. 328). Continúa en la misiva 18 redactada en pleno exilio: "[…] No te dé pena pensar que, al filo de los sesenta años –cuando parecía llegada para mí la hora de descansar– tenga que seguir en la tarea 'para vivir' como cuando tenía veinte. Esto casi me rejuvenece" (Aguilera Sastre, 2013, p. 249).

En un sentir muy similar, Ras muestra de forma especialmente expresiva su placer cuando la labor traductora se realiza con acierto: "Mi solo trabajo […] ha sido la traducción de unos versos del adolescente Eugenio de Andrade, y que ha resultado tan divinamente que me he puesto a cantar al terminarlo" (Ras, 1940, p. 240).

El arte de traducir, tan vinculado a los inicios del idilio entre Camprubí y Jiménez, también es representado desde la belleza en una carta que dirigió Zenobia a su amado: "[traducir] me parece una cosa buena y bonita" (Cortés Ibáñez, 2016, p. 155). En términos muy parecidos se expresa Morales: "[Traducirla] fue una bella aventura del espíritu" (Morales, 1973, p. 165).

Ese mismo sentir vinculado a la traducción de autores buenos es el que relata Chacel: "Traducir la obra de Racine al castellano es empresa de dificultad indiscutible, pero una vez que se la acomete, la tarea proporciona tal placer que desaparece la idea de dificultad" (Chacel, 1993, p. 199 como se citó en Behiels, 2018, p. 58).

En relación con las funciones sociales de los proyectos de traducción acometidos por estas escritoras, destacamos tres que conectan con las propias de la taxonomía de Delisle (2003) descrita en el epígrafe 2: la pedagógica-difusora, la estética (dentro de la categoría literaria-canónica) y la bélica (inserta en la función política-ideológica).

En el sector más didáctico de la primera función destacan Maeztu y Ras. La primera quería abrir una biblioteca pedagógica cuyas obras extranjeras deberían traducirse siguiendo el método filológico: Estas traducciones […] han de encomendarse, no a traductores de oficio, sino a literatos que conozcan suficientemente la literatura del autor y de su época, a fin de que a cada traducción preceda un prólogo explicativo […] (carta de 1911. Archivo de Residencia de Estudiantes).

Por su parte, en el prólogo de la traducción del *Spiridion*, Ras declara: "[…] y parecióme su lectura tan a propósito como preliminar de estudios serios espiritistas que me propuse traducirla, creyendo servir a nuestra escuela" (Ras, 1889, p. IX).

Por otro lado, Camprubí y Morales utilizan la traducción como una forma de renovación doctrinaria. En este sentido, la primera tiene inquietudes ideológicas parecidas a Tagore, al que traduce. Por su parte, en el prólogo de su traducción de *El Rosario* de Barclay, Morales reivindica el papel de mediación que desempeña el traductor "asignado con entera justicia y desde tiempo inmemorial" para dar a conocer a escritores interesantes (Morales, 1923, p. 12 como se citó en Servén Díez, 2016, p. 184).

Respecto de la misión estética de la traducción, cabe destacar que tres de las autoras objeto de estudio han trabajo por este fin: Lejárraga, Nelken y Chacel.

Tanto *Helios* como *Renacimiento*, revistas fundadas por Lejárraga y su marido, en las que tradujo la primera, se hacían eco de las tendencias literarias europeas (Rodríguez Moranta, 2012, p. 52).

En lo atinente a Chacel, esta autora intentó seguir una trayectoria literaria vanguardista que tiene también su correlato en su labor traductora como se desprende de su diario:

> Empecé la traducción [de Renato Poggioli sobre el arte de vanguardia] con el mayor entusiasmo: me parecía que sacarla en el otoño, al año, más o menos, de haber aparecido el libro sobre el Ultraísmo, de Gloria Videla, y poder dar poco después mi libro de ensayos sobre la crisis del 20 al 30, era hacer algo coherente, que tal vez llegase a ser medianamente entendido (Chacel, 1982, p. 344 como se citó en Behiels, 2018, p. 59).

Finalmente, en el caso de la misión propagandística de la traducción en tiempos de guerra, destaca el papel de Champourcín que acometió la reformulación multilingüe del *Boletín de Información del Servicio de Información de Propaganda de la República* (Sánchez Nieto, 2025).

4.3. Teoría de la traducción de las Simsombrero y sus coetáneas

El anterior análisis paratextual se completa con la identificación de cuatro formas de concebir teóricamente la traducción por parte de ocho de las autoras estudiadas: literalista, libre, filológica o aspirando a la doble fidelidad al/a la autor/a y al público receptor.

La literalista, que atiende a la corriente hermenéutica traductora de Benjamin y Ortega, es practicada por Lejárraga, Camprubí, Morales y Chacel.

A este respecto, Lejárraga enuncia en el prólogo de *Hamlet* y *Romeo y Julieta*:

> No vais a leer una adaptación, ni una interpretación, sino una traducción, y traducción literal. He puesto con el mayor cuidado, con la más fervorosa admiración y la más escrupulosa reverencia –nótese esto bien– el prodigioso verso inglés en prosa castellana, precisamente por conservar lo más exactamente posible la forma y el ritmo peculiares a la obra original. […] (Martínez Sierra, 1918, pp. 7-8 como se citó en Aguilera Sastre, 2016, p. 73).

Lejárraga también coincide con los preceptos hermenéuticos en cuanto a la intraducibilidad se refiere. En este sentido describe lo siguiente en el prólogo de su traducción de la obra de Jonson: "Lástima que no pueda conservar el prodigio de la traducción en prosa, que ha de contentarse con la exactitud del concepto, de la palabra y, hasta donde es posible, del ritmo. Hay quien se ha atrevido, en otros idiomas, a intentar la tarea imposible…" (Martínez Sierra, 1958, p. 21 como si citó en Aguilera Sastre, 2016, p. 79)

La misma autora alaba esta capacidad de verter con fidelidad absoluta el original en la traducción en su crítica de Camprubí: "La traducción es limpia, exacta, absolutamente fiel al original" (Martínez Sierra, 1915 como se citó en Cortés Ibáñez, 2016, p. 159).

Por su parte, Morales describe la buena traducción como la consecución de una doble fidelidad, a la forma y al fondo. Se expresa así cuando reflexiona sobre su método de traducción del trabajo de Víctor Catalá:

> Me esforzaba yo en conservar en los cuentos de Víctor Catalá traducidos al castellano el juego, la fragancia originales, en alejarme lo menos posible del modo y manera de expresar, de decir suyo. En una fidelidad aferrada no solo al fondo, sino a la forma, me apoyaba, siempre que era posible, en la similitud tanto como en la equivalencia. […] (Morales, 1973, pp. 166-167).

Finalmente, Chacel deja patente que concibe la traducción literal como la deseable al evaluar la versión de su colaborador en la reformulación de una biografía de Rilke: "Ayer vino Niki y me trajo los poemas de Rilke para traducir. Lo malo es que él ha intentado darles forma y no están suficientemente al pie de la letra" (Chacel, 1982, p. 129 como se citó en Behiels, 2018, p. 55).

En el polo opuesto, el de la traducción libre, destaca Oyarzábal. Navas Quintana (2016, pp. 94-104) destaca que la traducción de Isabel de *Silas Marner* es tendente a la amplificación, la elisión, la manipulación y a la intensificación del dramatismo.

También cabe destacar las adaptaciones teatrales de Lejárraga y las realizadas para mujeres y niños de Morales. En concreto, esta segunda declaraba: "en esta primera versión de *La mayorazga*…, de Diniz, hecha con fidelidad minuciosa, escrupulosa, concienzuda y devota, hay una mutilación: ha eliminado una cierta 'estridencia circunstancial' y 'el excesivo localismo', que perjudicaba su adaptación a otra lengua" (Morales, 1925 como se citó en Servén Díez, 2016, p. 184).

Morales también interviene en el texto a través de notas al pie para describir culturemas (Julio, 2017, p. 51), siguiendo un método filológico por el que también apostaba Maeztu en su diseño de la biblioteca pedagógica que, desgraciadamente, nunca llegó a ver la luz.

Destacan, finalmente, las intervenciones justificadas en el texto de Ras, Nelken y Berges. En contraste con el método filológico, Matilde expone: "al proponerme la traducción de este librito, pensé poner en él algunos comentarios, pero luego desistí de ello porque sé por experiencia que las citas, las notas y los apéndice suelen cansar al lector" (Ras, 1889, pp. XiV-XV como se citó en Fraga, 2016, p. 127). Asimismo, la traducción del *Espiridion* de Matilde es fidedigna aunque introduce ciertos fragmentos desde un punto de vista subjetivo y españoliza los nombres propios (Fraga, 2016, p. 126). Esa estrategia naturalizadora también es defendida en varias cartas que Nelken dirige a los autores a los que traduce. Veamos un par de ejemplos de adaptación en las obras de Lenormand. En la primera misiva que le dirige le pide permiso para alterar el nombre de un personaje a fin de mejorar su recepción en Latinoamérica:

> […] permettez vous que l'on donne un autre a la petite Micheline ? En espagnol, c'est un nom impossible et que d'ailleurs, pratiquement n'existe pas. Le féminin de Michel (Miguel) c'est Miguela, mais je n'ai aucune femme se nommant ainsi et, en revanche, il y avait un danseur très connu qui s'appelle Miguel, et que l'on appelait Miguela parce qu'il était assez… demoiselle. Je crois que nous pourrions donner a cette petite un nom courant […] (Nelken,18/4/1949).

En su segunda carta le promete fidelidad a su obra y le aconseja alterar la nacionalidad de la protagonista:

> […] la traduction sera absolument fidéle, je vous le promets, et je ne me permettrai ni autoriserai aucun changement, meme de peu d'importance sans avoir, auparavant, reçu une autorisation expresse de vous, c'est à dire sans vous consulter auparavant. C'est pourquoi, dés à présent, je vous demande l'autorisation de changer la nationalité de "Lolita". La faire mexicaine, ici, lui enléverait naturellement son cachet d'exotisme. […] J'ai donc pensé qu'il serait bon d'en faire une italienne (Nelken, 7/8/1949).

Finalmente, cabe destacar la gran aportación de Berges a la teorización traductológica en el siglo XX. Ella se posiciona de forma contraria al planteamiento orteguiano extranjerizante y considera la traducción como un género literario en sí mismo:

> Eso es una chambonada. Como dice Octavio Paz, lo literal nunca es bueno. Un traductor debe ante todo ser un buen escritor, aunque en algunos casos concretos no haya dado buenos frutos (Valle-Inclán, Enrique de Mesa). Una buena traducción no debe de [*sic*] ser

> nunca una transposición, es ya de por sí un género literario, porque si el autor pone el alma y el hueso, el traductor pone la piel (Salabert, 1980).

Este planteamiento lo desarrolla de forma clara y lírica en el prólogo de su traducción de *Madame Bovary* y en un artículo de *El Urogallo* de 1971. En el primero enuncia:

> Si, al poner la nueva piel sobre el músculo del texto, nuestra sensibilidad personal nos lleva a ejercer sobre ese músculo una ligera presión que modifique levemente su forma, *tant mieux* si se hace para bien. Estoy segura de que el autor que conociera nuestro idioma hasta donde conocer se puede un idioma extranjero, que rarísima vez es mucho, nos agradecería esta pequeña operación estética (Berges, 1971).

5. Conclusiones

Con el presente estudio hemos constatado que las traductoras Simsombrero y sus coetáneas componen un grupo con raíces comunes (formación, conexiones asociativas, supervivencia en la posguerra) y miradas heterogéneas sobre el oficio y la forma de traducir.

Respecto de la red que configuran, los datos muestran subgrupos como los formados entre Maeztu, Lejárraga y Camprubí, por un lado, y León, Champourcín y Camprubí, por el otro y la posición central en el colectivo de Chacel y Lejárraga. Asimismo destacan foros de encuentro como el Lyceum Club Femenino o la Residencia de Señoritas. Todas la autoras presentan un perfil humanista en el que, más allá de la traducción, se dan cita la creación (el 100 % escriben también) y la divulgación periodística (35,4 %). La visión feminista y las inquietudes progresistas son también una constante.

En relación con las funciones de la traducción, destacan dos tipos: personales y sociales. En el primer caso, cabe destacar el propósito económico por las circunstancias excepcionales que supusieron las inhabilitaciones aparejadas a causas políticas o el exilio en la posguerra. Un 71,4 % de estas traductoras explicitan esa finalidad en los textos analizados. No obstante, no se trata del único objetivo identificado. Al contrario, más allá del trabajo duro o la frustración que supone la imposibilidad de ganarse la vida con la propia creación, detectamos traductoras que conciben su labor de manera profesional (28,6 %), con satisfacción (28,6 %) o como una forma de sanación (35,7 %). Asimismo, desde la perspectiva social, su labor ha permitido renovar canónes, difundir ideas novedosas para educar a la población e, incluso, difundir noticias bélicas internacionalmente.

Por otro lado, los documentos analizados de siete de ellas muestran reflexiones que podrían incorporarse a la historia de la traducción en España: si bien la fidelidad al/a la autor/a es lo más importante para cuatro de ellas, esta no siempre se concibe como literalidad absoluta, más bien multidimensional ("forma y fondo" en Lejárraga; "el juego, la fragancia del original" en Morales). La traducción libre también se practica (p. ej., Oyarzábal aplica modificaciones subjetivas), así como las adaptaciones, entendidas estas últimas como otras formas de reescritura literaria ajenas a la traducción pura (como ocurre en las traducciones teatrales de Morales y Lejárraga). Finalmente, el pensamiento orteguiano no permea la praxis de todas, como puede observarse en la "sensibilidad semántica" a la que alude Berges y en las naturalizaciones onomásticas y geográficas que aplican Ras y Nelken. Reconocemos, así, una visión más contemporánea de la traducción en la que el público lector se consagra como una pieza fundamental.

6. Referencias

Aguilera Sastre, J. (2012). María Martínez Sierra, traductora: Una lectura del teatro con temporáneo. *Anales de Literatura Española Contemporánea, 37*(2), 307-323.

Aguilera Sastre, J. (2013). República y primer exilio de María Lejárraga: epistolario con Georges Portnoff. En M. T. González de Garay Fernández, J. Díaz-Cuesta Galián (Eds.), *El exilio literario de 1939, 70 años después* (pp. 203-217). Universidad de la Rioja.

Aguilera Sastre, J. (2016). María Martínez Sierra (1874-1974): el noble oficio de la traducción. En D. Romero López (Ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (pp. 59-86). Escolar y Mayo.

Antón Remírez, M. E. (2008). "Diarios y memorias de Ernestina de Champourcín: algunos fragmentos inéditos". *RILCE: Revista de filología hispánica, 24*(2), 239-174. https://doi.org/10.15581/008.24.26330

Arana, F. (2016). *Yomorias, mimorias, memorias (Memoria de un refugacho).* Ateneo Español de México.

Ballano Olano, I. (2025). Consuelo Berges. *Diccionario Histórico de la Traducción en España*. https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/berges-consuelo/.

Balló, T. (2015). *Las Sinsombrero*. RTVE.

Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. *Sin ellas, la historia no está completa*. Espasa.

Balló, T. (2018). *Las Sinsombrero*. Ocultas e impecables. Espasa.

Baños Saldaña, J. A. (2020). Repensar el cánon: la lírica de la Generación del 27 = Reconsidering the canon: the poetry of Generation of '27. *Lectura y signo*, 15, 7-24. https://doi.org/10.18002/lys.v0i15.6455

Behiels, L. (2018). Rosa Chacel: novelista y traductora española exiliada. *Cadernos de tradução,38*(1), 47-64. http://dx.doi.org/10.5007/2175-7968.2018v38n1p47

Benítez Eiroa, E. (1986). Entrevista-truncada-con Consuelo Berges. *Cuadernos de Traducción e Interpretación,* 11-12 (1989–1991), 269-285; reimpreso en *Vasos Comunicantes* 29 (2004), 79-89 y en "Ellas traducen: Conversación entre Consuelo Berges y Esther Benítez". *Vasos Comunicantes* (8 de marzo de 2022). https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/03/08/13092/

Berges, C. (1971). La traducción y mi traducción de Proust. *El Urogallo: revista literaria y cultural*, *11-12*, 71-76.

Bianco, S. (2018). Las Sinsombrero: mujeres olvidadas de la Generación del 27. En Y. Romarno Martín & S. Velázquez García (Eds.). *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (pp. 21-33). Universidad de Salamanca.

BIESES: Bibliografía de Escritoras Españolas (2013-2018). https://www.bieses.net/

Camprubí, Z. (2006). *Zenobia Camprubí. Epistolario I. Cartas a Juan Guerrero Ruiz (1917-1956)*. Publicaciones de las Residencias de Estudiantes.

Castro, O. (2011). Traductoras gallegas del siglo XX: reescribiendo la historia de la traducción desde el género y la nación. *MonTI*, *3*, 107-130. https://doi.org/10.6035/MonTI.2011.3.4.

Chacel, R. (1982). *Alcancía. Ida*. Seix Barral.

Chacel, R. (1993). *Obra completa 3. Artículos I*. Excma. Diputación de Valladolid. Centro de Estudios Literarios. Fundación Jorge Guillén.

Champourcín, E (1977). Borrador del Archivo General de la Universidad de Navarra.

Cortés Ibáñez, M. (2016). Zenobia Camprubí (1887-1956): la interacción afectiva y cultural en la traducción de un Nobel. En D. Romero López (Ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (pp. 145-156). Escolar y Mayo.

Delisle, J. (2002). "Présentation". En J. Delisle (dir.), *Portraits de traductrices* (pp. 1-12). Les Presses de l'Université d'Ottawa & Artois Presses Université.

Delisle, J. (2003). La historia de la traducción: su importancia para la traductología y su enseñanza mediante un programa didáctico multimedia y multilingüe. *Íkala, revista de lenguaje y cultura, 8*(14), 22-235. https://doi.org/10.17533/udea.ikala.3186

Del Villar, A. (1975). Ernestina Champourcín, *La Estafeta Literaria* (Madrid), *556*, 10-15.

Esteban Cerezo, M. D. (2024). ¡Quién fuera Ernestina de Champourcin!: Contribución de la poeta en el Lyceum Club Femenino (1926-1936). *HISPANIA NOVA. Primera Revista de Historia Contemporánea On-lne en castellano. Segunda Época*, *23*, 153-172. https://doi.org/10.20318/hn.2025.7963

Fernández, F. (2012). De la profesionalización a la invisibilidad: las mujeres en el sector de la traducción editorial. *TRANS: Revista de Traductología*, *16*, 49-64. https://doi.org/10.24310/TRANS.2012.v0i16.3211

Fernández Urtasun, R. (2006). *Epistolario (1927-1995). Ernestina de Champourcín, Carmen Conde*. Editorial Castalia.

Ferris, J. L. (2007). *Carmen Conde: vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Temas de Hoy.

Fraga, M. J. (2016). Matilde Ras (1881-1969): la transmisión familiar del oficio de traducir. En D. Romero López (Ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (pp. 125-143). Escolar y Mayo.

González Naranjo, R. (2023). "Homenaje, melancolía y frustración en María Teresa León". En M. Soler Gallo & T. Fernández Ulloa (Eds.), *Mujeres y memorias: escritura y testimonio sobre la España del siglo XX* (pp. 127-144). Palermo University Press.

Gui, Y. (2015). *La búsqueda del propio "YO" en las escritoras de la generación del 27 y las del cuatro de Mayo* [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada].Repositorio institucional DIGIBUG.

Hierro, J. (1984). Entrevista a Ernestina de Champourcín, *Aula poética*, *Radio Nacional de España*, 24 de mayo.
Hurtado Albir, A. (2000). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Cátedra.
Juárez López, A. (2022). Ecdótica epistolar, indexación y redes personales: Una aproximación a la correspondencia entre Elisabeth Mulder y Consuelo Berges. *Revista De Escritoras Ibéricas*, *10*, 73-109. https://doi.org/10.5944/rei.vol.10.2022.31793
Julio, M. T. (2017). María Morales, traductora: estado de la cuestión y perspectivas de investigación. *Confluenze: Rivista di Studi Iberoamericani, 9*(2), 2017, 55-68. https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7759
Lafarga, F., & Pegenaute, L. (2008). *Historia de la traducción en España*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
López-Cabrales, M. M. (1998). Tras el rostro/rastro oculto de las mujeres en la Generación del 27. *Letras femeninas, 24*(1-2), 173-187.
Mangado-González, L. (2024). Redes literarias de mujeres. Ernestina de Champourcín y las Sin Sombrero a través de su correspondencia epistolar. En M. Cabrera Espinosa & J. A. López Cordero (Eds.), *XVI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres* (pp. 137-158). Universidad de Navarra.
Martínez Sierra, M. (1915). Traducción de La luna nueva (traducción de Zenobia Camprubí). *Blanco y Negro*. 12 de septiembre.
Martínez Sierra, M. (1918). Prólogo de la traductora. En Shakespeare, W., *Romeo y Julieta*. Aguilar.
Martínez Sierra, M. (1958). Prólogo de la traductora. En B. Jonson, *Teatro (Volpone o el zorro, La mujer silenciosa, El alquimista, El demonio es un asno)*. Librería Hachette.
Martínez Sierra, M. (2000). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Pre-Textos.
Morales, M. L. (1923). Prólogo de la Traductora. En J. M. Barclay. *El Rosario*. Sociedad General de Publicaciones.
Morales, M. L. (1973). *Alguien a quien conocí*. Los cuatro Vientos. Renacimiento.
Moreno-Lago, E. M. (2020). Análisis ginocrítico de la construcción de la Generación del 27. *Revista Fuentes Humanísticas*, *32*(60), 31-46. https://doi.org/10.24275/uam/azc/dcsh/fh/2020v32n60/Moreno
Moreno-Lago, E. M. (2021). Indicios y espacios literarios para la reconstrucción del círculo sáfico madrileño en las obras de Elena Fortún, Rosa Chacel y Victorina Durán. *Feminismo/s, 37*, 211-236. https://doi.org/10.14198/fem.2021.37.09
Moreno-Lago, E. M. (2022). Hacia la reconstrucción de una red de españolas intelectuales en el exilio argentino (1936-1950): autobiografías, agendas y epistolarios. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *51*, 27-41. https://doi.org/10.5209/alhi.85122
Navas Quintana, G. (2016). Isabel de Oyarzábal de Palencia (1878-1974): entre la traducción y la adaptación. En D. Romero López (Ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (pp. 87-108). Escolar y Mayo.
Nelken, M. (1941-1968). Archivo Histórico Nacional. Archivo de Margarita Nelken Mansberger. Correspondencia.
Palencia, I. (1940). *I Must Have Liberty*. Green and Co.
Portal digital de Historia de la traducción en España (PHTE). https://phte.upf.edu/
Ramón-Torrijos, M. M. (2017). La poesía amorosa en el panorama poético de la España de Preguerra: las poetas olvidadas de la generación del 27. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 7, 49-79.
Ras, M. (1889). Prólogo de la Traductora. En G. Sand, *Espiridion*. Est. Tipográfico de J. Torrens y Corral.
Ras, M. (1940). *Diario. Edición y notas de María Jesús Fraga*. Renacimiento. Biblioteca de la Memoria.
Residencia de Estudiantes. Archivo de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (1907-1939). https//archivojae.edaddeplata.org/jae_app
Rodríguez Moranta, I. (2012). *La revista "Renacimiento" (1907). Una contribución al programa ético y estético del Modernismo hispánico*. Editorial Academia del Hispanismo.
Romero López, M. D. (2015). Mujeres traductoras en la edad de plata (1868-1939). Identidad moderna y *affidamento*. *Hermeneus*, *17*, 179-207.
Romero López, M. D. (2016). *Retratos de traductoras en la Edad de Plata*. Escolar y Mayo Editores, 2016.
Salabert, J. (1980). Consuelo Berges: "Un traductor debe ser, ante todo, un buen escritor". *El País*, 13 de junio.
Sánchez Nieto, M. T. (2025). "Ernestina de Champourcín". *Diccionario Histórico de la Traducción en España*. https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/champourcin/
Santoyo, J. C. (1987). *Teoría y crítica de la traducción: antología*. Servei de publicacions de la universitat Autónoma de Barcelona.
Saura Pérez, C. (2022). La Generación del 27, silencio para "las sinsombrero", *Studia Humanitatis Journal, 2*(2), 406-422. https://doi.org/10.53701/shj.v2i2.44
Saz, S. M. (2018). La recuperación de la memoria histórica. Las mujeres olvidadas de la generación del 27. *El Español Por El Mundo*, *1*(1), 301–316. https://doi.org/10.59612/epm.vi1.42
Servén Díez, C. (2016). María Luz (1898-1980): entre la traducción y la adaptación. En D. Romero López (Ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (pp. 177-198). Escolar y Mayo.
Servén Díez, C. (2025). María Luz Morales. *Diccionario Histórico de la Traducción en España*. https://phte.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/morales-maria-luz/

Trallero Cordero, M. (2018). *María Dolores Arana: el exilio literario republicano español de 1939 desde una perspectiva feminista*. Universitat Autònoma de Barcelona.
Vega, M. A. (2004). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Cátedra.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Barbara Wright, le plaisir de la traduction

Patrick Hersant
Université Paris 8

Barbara Wright: The pleasure of translating – *Abstract*

The richness and variety of the Barbara Wright archives held at the Lilly Library (Bloomington, Indiana) and at the Bibliothèque Jacques-Doucet (Paris) allow us to examine the successive stages leading from a translation project to a published translation. Both in her own essays and in her correspondence (with Raymond Queneau, Michel Tournier, and Robert Pinget), Wright exposes uncompromising views on literature and the art of translation, while her drafts and notebooks bear traces of the slow, rigorous process that resulted in the translation of some of the most demanding and innovative French novels of the second half of the 20th century. Whether in the careful and coloured way she penned her translations and corrections, or in statements and confidences found in her letters and interviews, Wright expresses an unwavering and compelling enthusiasm for the work of those she called "her" authors and, perhaps even more so, for her own work as a translator.

Keywords

Barbara Wright, Raymond Queneau, translation archives, Genetic translation studies, translative method

CONTACT

Patrick Hersant, patrick.hersant@univ-paris8.fr, Université Paris 8, 2 rue de la Liberté, 93200 Paris, France

 DOI:10.17462/para.2026.01.09

1. Introduction

Invisible, Barbara Wright ? À l'évidence, elle fut au contraire l'une des traductrices les plus célèbres et les plus appréciées de son siècle. Entre 1950 et 2005, elle a fait paraître une centaine de traductions de ses plus éminents contemporains, dont Raymond Queneau, Michel Tournier, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Robert Pinget et Samuel Beckett, parmi bien d'autres. Elle a été plusieurs fois décorée en France pour « services rendus à la langue française » ; son œuvre a été récompensée par de prestigieux prix de traduction, notamment le prix Scott-Moncrieff. Son travail a inspiré plusieurs études (Bellos, 2013 ; Sardin & Zanotti, 2023 ; Washbourne, 2024) et même un ouvrage collectif (Renouard & Kelly, 2013), sans doute le premier entièrement consacré à une traductrice. Sa correspondance et ses manuscrits sont conservés dans plusieurs centres d'archives en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en France (Roullier, 2013) ; enfin, ses documents de travail ont fait l'objet d'une exposition en ligne (Dickerson, 2017).

Pourquoi donc, dans ces conditions, l'accueillir dans les pages d'un numéro consacré aux traductrices invisibilisées ? C'est que notre plongée dans les archives de Barbara Wright ne vise pas à tirer celle-ci d'un oubli qu'elle n'a jamais connu, mais plutôt à montrer qu'un accès aux brouillons et à la correspondance d'une traductrice permet de mieux définir sa méthode de travail, d'évaluer la richesse de son activité professionnelle et de déterminer l'efficience de sa collaboration avec certains de ses auteurs. Les écrits de Wright – ses préfaces, ses articles, ses entretiens – permettent d'esquisser le portrait d'une traductrice ; en examinant ses brouillons et ses carnets, on découvrira une méthode de travail qui révèle autant d'enthousiasme que de rigueur ; en citant des extraits de sa correspondance, enfin, on donnera une idée de ce que signifiait pour elle la collaboration avec ses auteurs.

2. Un demi-siècle de carrière

L'identité d'un traducteur, note Klaus Kaindl (2021, pp. 15-16), « est le fruit d'une série d'interactions, d'événements et de circonstances qui se produisent au long d'une vie entière » ; si l'on veut « saisir l'activité traductive au-delà de l'environnement professionnel », il semble utile de commencer par quelques éléments biographiques – du reste peu nombreux, Wright ayant toujours préféré parler de son travail que d'elle-même. Née en 1915 à Worthing, sur la côte sud de l'Angleterre, Barbara Wright perd ses parents à l'âge de quatorze ans[1]. Sa sœur et ses deux frères sont alors adultes, mais elle-même est confiée à une tutrice. Placée en pensionnat à Salisbury, elle y apprend le piano et, au bout de cinq ans, part étudier outre-Manche dans la classe d'Alfred Cortot, au Conservatoire de Paris : c'est sa première immersion dans la langue et la culture françaises, et la première manifestation de son refus de mener la vie bourgeoise qui attend sa fratrie (Wright, 2015). De retour à Londres, où elle donne plusieurs récitals en qualité d'accompagnatrice, elle obtient en 1937 un diplôme de piano et de violon alto à la Royal Academy of Music. Ses compétences musicales lui donneront l'occasion, plus tard, de pratiquer avec l'un de ses auteurs également mélomane, Robert Pinget – elle au piano, lui au violoncelle (Renouard & Kelly, 2013, p. 12), ce qui lui fera dire par la suite : « Traduire quelqu'un et l'accompagner en musique, c'est plus ou moins la même chose » (Wright, 2004, p. 171). En 1936-1937, elle enseigne la musique à la Beacon Hill School, école expérimentale fondée dix ans plus tôt par le philosophe Bertrand Russell et sa deuxième épouse, l'écrivaine féministe Dora Black ; elle y découvre avec bonheur « l'humanisme et le socialisme mis en pratique » (Wright, 2015, p. 42). L'année suivante, Wright épouse un imprimeur du nom de Walter Hubbard, dont elle aura une fille en 1944 et dont elle se séparera en 1957. Elle étudie la critique musicale et,

[1] La plupart des éléments biographiques qui suivent sont tirés de Renouard & Kelly (2013, pp. 303-306) ; de Calder (2009) ; et de Barbara Wright (2015).

après la guerre, commence à publier des articles de critique d'art, auxquels cette exigeante lectrice de la littérature française et mondiale – John Calder (2009) la jugeait « érudite » en la matière – ajoutera des chroniques régulières dans le *Times Literary Supplement*. Sa rencontre avec Franciszka et Stefan Themerson, en 1947, sera déterminante pour la suite de sa carrière : ce couple d'artistes et écrivains polonais fonde avec elle la Gaberbocchus Press, maison d'édition d'avant-garde pour laquelle Wright traduira le chef d'œuvre d'Alfred Jarry, *Ubu Roi* (1896). Cette traduction inaugurale, publiée en 1951, s'accompagne d'une innovation dans l'histoire de l'édition : la traductrice a saisi son texte à la main sur des plaques d'impression lithographiques, puis Franciszka Themerson a ajouté ses illustrations ; enfin, texte et dessins superposés ont été imprimés sur papier bouton d'or.

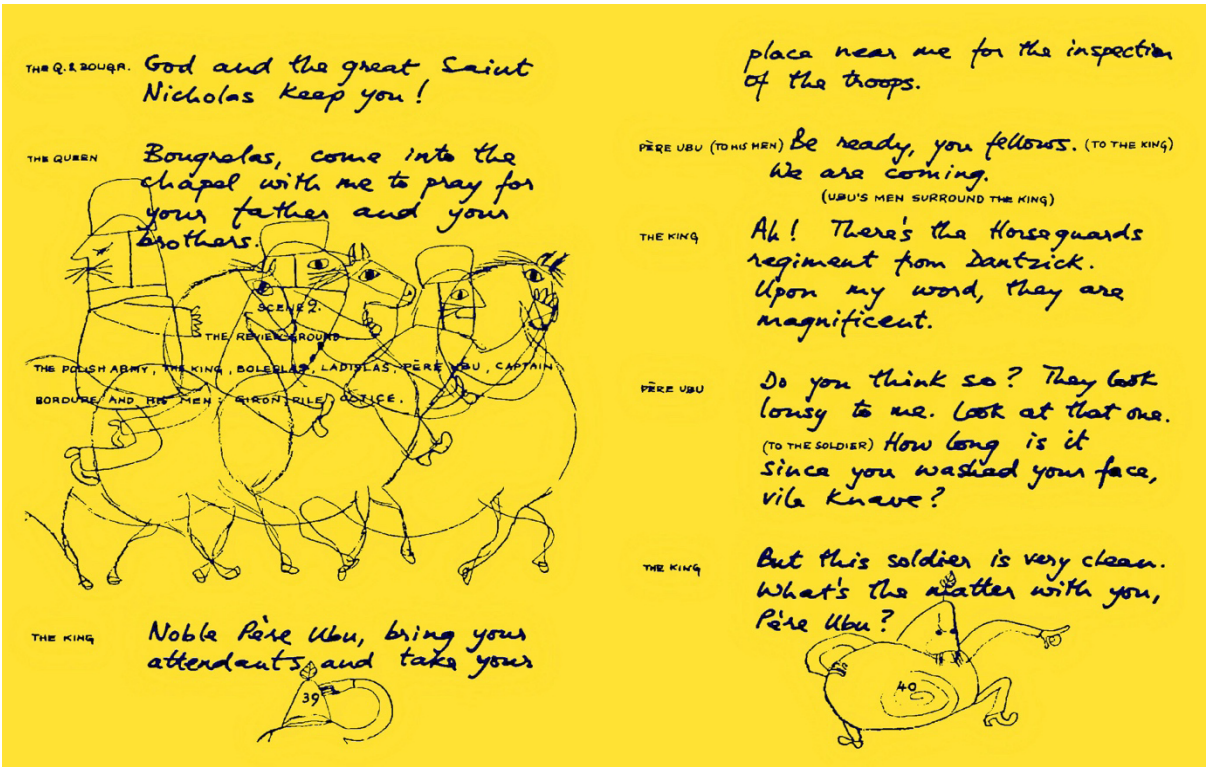


Figure 1. Alfred Jarry, *Ubu roi* – trad. Barbara Wright, ill. Franciszka Themerson, Londres, Gaberbocchus Press, 1951, pp. 39-40.

Le succès de la traduction d'*Ubu Roi* vaudra à Wright d'être accueillie au sein du Collège de Pataphysique, collectif fondé en l'honneur d'Alfred Jarry et de sa « science des solutions imaginaires », réunissant des artistes et écrivains tels que Marcel Duchamp, Umberto Eco, Eugène Ionesco, Boris Vian et Raymond Queneau. Si Wright a déjà traduit deux nouvelles de Queneau en 1954, c'est après sa rencontre avec lui qu'elle traduit ses *Exercices de style* – dont la version anglaise paraîtra en 1958, suivie peu après par une traduction de *Zazie dans le métro*. Elle rencontre en 1961 l'éditeur John Calder, qui publiera en Grande-Bretagne la plupart de ses traductions d'auteurs du Nouveau roman ; à la même époque, elle emménage dans une maison de Hampstead, paisible quartier boisé du nord-ouest de Londres, où elle recevra longtemps une foule d'amis, d'écrivains, d'artistes, d'universitaires et de traducteurs (Renouard, Kelly & Fell, 2009).

3. Raymond Queneau

Ancien membre du groupe surréaliste, grand manipulateur de mots et inventeur du « néo-français », qui transcrit le langage parlé dans une orthographe phonétique – « Jérlu toudsuit

lé kat lign sidsu, jépapu manpéché de mmaré » (1994, p. 23) –, poète et romancier prolifique, traducteur de l'anglais (George du Maurier, Sinclair Lewis), éditeur chez Gallimard où il dirige l'Encyclopédie de la Pléiade, membre du collège de Pataphysique, Queneau est l'un des fondateurs du groupe Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), qui se donne pour mission d'explorer les contraintes formelles et sémantiques propres à l'écriture littéraire – et d'en inventer de nouvelles. Les *Exercices de style* (1947) relèvent de cette approche à la fois ludique et sérieuse de l'écriture. C'est après avoir entendu en concert *L'Art de la fugue*, raconte Queneau (1963, p. 9), qu'il a envisagé de produire un équivalent littéraire du chef-d'œuvre de Bach : une histoire absolument anodine (dans un bus parisien, le narrateur voit un jeune homme en chapeau se disputer avec un autre voyageur, puis s'asseoir à une autre place ; plus tard, il revoit le jeune homme devant la gare Saint Lazare, en compagnie d'un ami qui lui conseille de recoudre un bouton de son manteau) est déclinée une centaine de fois, dans divers styles dont la dénomination devient le titre de chaque nouvelle variation : « Philosophique », « Litotes », « Anglicismes », « Sonnet », « Ampoulé »…

Les *Exercices de style* ne sont pas la première œuvre de Queneau traduite par Barbara Wright. En 1954, alors qu'ils sont venus retrouver à Paris des membres de l'Oulipo, Stefan et Franciszka Themerson se voient proposer par Queneau de publier à la Gaberbocchus Press deux courts récits, *À la limite de la forêt* (1947) et *Le Cheval troyen* (1948). La traduction anglaise, que les Themerson confient à leur amie Barbara, réunira ces deux récits sous une même couverture, *The Trojan Horse & At the Edge of the Forest*. Curieux de découvrir sa prose en langue anglaise, se souviendra Wright (1997, p. 75), Queneau « manifeste son intérêt et propose son aide » ; il répond par lettre aux questions que lui pose sa traductrice et lui soumet parfois des suggestions. De cette « abondante correspondance », il ne reste hélas que deux lettres, datées de mai et de juillet 1954, dont le ton est empreint de la courtoisie qui marquera pendant vingt ans leurs rapports professionnels :

> J'avoue que je ne suis pas absolument satisfait par *cold meat*, puisque ce terme peut s'appliquer à l'homme. *Carrion* serait peut-être trop fort ? En français (familier), charogne peut s'appliquer aussi à l'homme, mais désigne spécifiquement le cadavre d'un animal (et notamment d'un cheval). Mais *carrion* est-il possible en anglais, dans ce cas ? Quant à *ce qui fit*, je crois que [quelque] chose de simple comme, *and there was*, ferait tout à fait l'affaire. Ceci dit, cette traduction me paraît excellente et je vous remercie de votre attention. (Queneau, 28 mai 1954[2])

Citant cette lettre, Serenella Zanotti observe qu'ici Queneau « suggère plutôt qu'il n'impose ; il s'adresse à une collègue, se place sous l'autorité linguistique de la traductrice et se met ainsi sur un pied d'égalité avec elle » (Sardin & Zanotti, 2023, p. 207). De fait, s'il est regrettable que le reste des échanges de 1954 se soit perdu, cette lettre montre à elle seule que les prudentes remarques de Queneau ne sont ni conçues, ni surtout perçues, comme un empiètement sur le travail de Wright – laquelle, par exemple, tiendra compte de la seconde suggestion mais pas de la première. Ainsi l'incipit de la nouvelle de Queneau : « Un homme entra dans le bistrot, *ce qui fit* de la buée » (1981, p. 163), sera finalement traduit par « A man came into the cafe, *and there was* a mist » (1954, p. 7), conformément à la suggestion de l'auteur. En revanche, la réplique « À cet âge-là, un cheval est crevé » (1981, p. 172), d'abord traduite par « At that age he wouldn't be a horse, he'd be cold meat », sera corrigée ainsi : « At that age he wouldn't be a horse, he'd be a carcass » (1954, p. 15). Wright renonce bien à *cold meat* à la demande de Queneau, mais le remplace par *carcass* et non par le terme *carrion* suggéré par l'auteur. Sur le

[2] Sauf indication contraire, toutes les lettres que nous citons sont conservées dans le fonds Wright de la Lilly Library, Bloomington, Indiana : https://archives.iu.edu/catalog/InU-Li-VAB8803.

brouillon de ses réponses à un questionnaire, Wright (1991, p. 1), confirmera cette position : « S'il peut être utile de lire l'avis des experts, il est essentiel de se faire sa propre idée, et d'être seul à décider ce qu'on accepte et ce qu'on rejette ».

4. Les Exercices de style

Après ces premiers contacts strictement épistolaires, Wright rencontre enfin Queneau à l'été de 1955, à Paris :

> Plus tard, j'ai rencontré Queneau à mon tour – et, comme il avait la réputation d'être timide […] nous ne savions pas trop quoi nous dire. Saisissant la première idée qui m'ait alors traversé l'esprit, je lui ai demandé lequel de ses livres il souhaitait voir traduit plus que les autres. Il a répondu sans hésiter : *Exercices de style*. Un autre silence gêné a probablement suivi. J'étais interloquée. Je croyais ce livre absolument intraduisible. De retour chez moi, cependant, juste pour m'amuser et par curiosité, j'ai entrepris de le traduire. Je n'en ai parlé à personne et, bien sûr, j'ai commencé par les plus faciles des 99 variations. Au bout d'un an (!), toutefois, j'ai commencé à voir le bout du tunnel, et j'ai écrit à Queneau pour lui demander la permission de continuer. Il s'est montré plus qu'enthousiaste, insistant pour voir ce que j'avais déjà traduit, et il m'a demandé de lui envoyer chaque nouvel exercice à mesure que je le terminais. (Wright, 1997, p. 76)

Barbara Wright (1961, p. 30) se lance alors dans la traduction intégrale des *Exercices* – à l'en croire, dans le seul but d'occuper son temps : « Je ne savais pas trop à quoi je voulais travailler. Je m'ennuyais. Je me suis dit : quand même, si Monsieur Queneau dit que c'est traduisible, c'est que c'est traduisible. Voyons voir ».

4.1. La lecture au crayon

Son premier contact avec les *Exercices* se fait à même les pages de son exemplaire Gallimard, qu'elle couvre d'annotations marginales, de soulignements multicolores, de numérotations et de renvois parfois ésotériques. Au chapitre « Anagrammes », au crayon noir entre les lignes, elle convertit certaines anagrammes pour s'en faciliter la lecture : *rhuee* = heure ; *pety* = type, *nulripécher* = pleurnicher ; *éranchucre* = échancrure. Au chapitre « Alexandrins », elle note dans la marge la transcription métrique de chaque vers selon la prosodie anglaise : « Un jour dans l'autobus qui porte la lettre S » est ainsi transposé : ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —, parfait hexamètre iambique qui sera traduit dans le même mètre : « One midday in the bus—the S-line was its ilk ». Au chapitre « Anglicismes », elle fait correspondre à chaque néologisme le mot anglais dont il s'inspire : au-dessus du syntagme « je tèque le beusse », par exemple, Wright inscrit en lettres capitales, au crayon noir : « TAKE » et « BUS ». Au chapitre « Botanique » (voir Figure 2), les expressions ou termes familiers – voire argotiques – font l'objet d'une double intervention : Wright souligne d'abord, au crayon noir, les mots dont le sens lui échappe dans ce contexte ; puis, sans doute après avoir consulté un dictionnaire (ou un ami spécialiste), elle inscrit dans la marge, au stylo fuchsia, une traduction provisoire, c'est-à-dire non encore botanique.

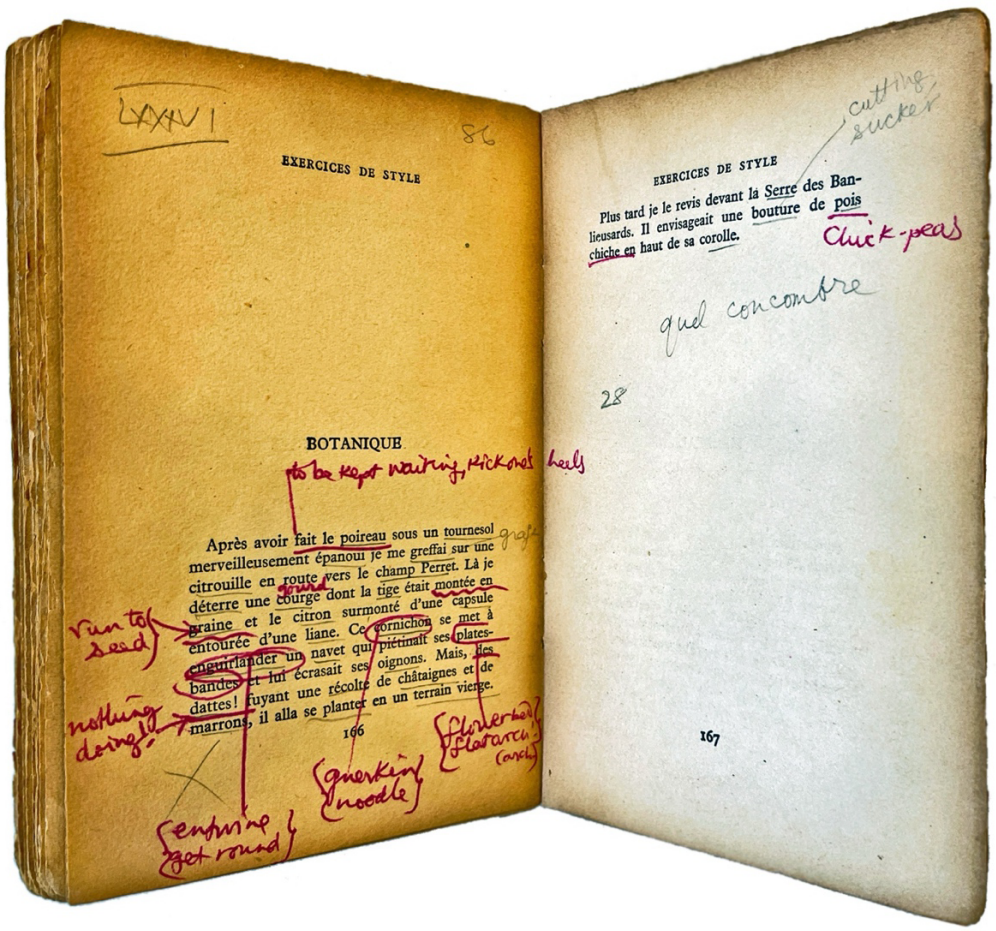
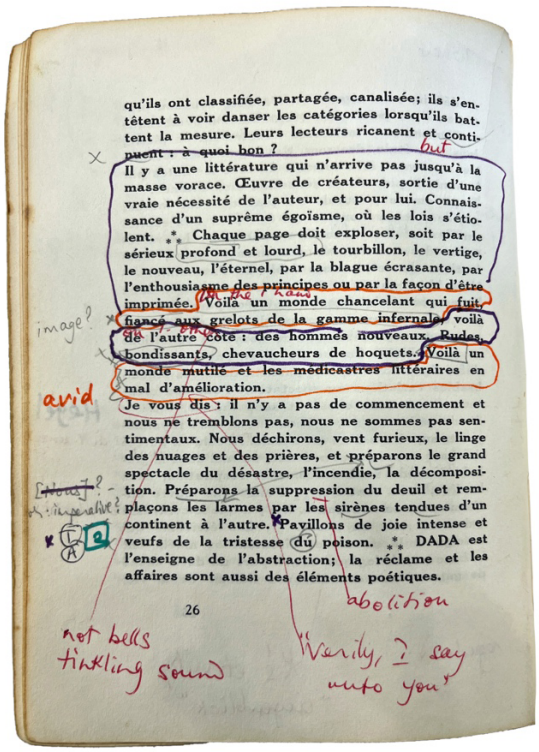


Figure 2. Annotations de Barbara Wright sur son exemplaire des *Exercices de style* de Raymond Queneau, 1956. Lilly Library, Bloomington, Indiana.

Cette traduction provisoire est généralement celle que propose son dictionnaire Harrap's bilingue, sous la forme caractéristique d'une succession de deux traductions possibles : poireauter : *to be kept waiting*, *kick one's heels* ; bouture : *cutting*, *sucker* ; faquin : *low fellow*, *cad* ; idoine : *fit*, *proper*.

Le fonds Wright conservé à la Lilly Library est assez riche pour permettre non seulement d'étudier la traduction d'une œuvre en particulier, mais aussi d'observer des constantes et des évolutions au fil de toute une vie de traductrice. On constate ainsi que ce type d'interventions sur l'exemplaire de travail, entamé avec les *Exercices* de Queneau en 1956, se poursuivra – et même s'amplifiera – tout au long de la carrière de Wright. Ainsi, alors qu'elle prépare en 1976 une traduction des *Sept Manifestes Dada* de Tristan Tzara, enrichit-elle son exemplaire d'une foule d'encadrements multicolores et d'annotations signalant une lecture pré-traductive, déjà tournée vers le futur passage à l'anglais. Sur la page que reproduit notre Figure 3, on la voit se demander si la deuxième occurrence de « Préparons » est au mode impératif ou au mode indicatif (avec ellipse d'un « Nous ») ; la rature qui barre cette deuxième hypothèse (« ~~Nous~~ ») signale qu'elle opte à ce moment-là pour la première. Elle reviendra du reste sur ce choix initial, puisque la version publiée en 1977 revient au mode indicatif : « Nous […] préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. Préparons la suppression du deuil… » (Tzara, 1963, p. 26) sera ainsi traduit : « We […] are preparing the great spectacle of disaster, conflagration and decomposition. Preparing to put an end to mourning » (Tzara, 1977, p. 8).



qu'ils ont classifiée, partagée, canalisée; ils s'entêtent à voir danser les catégories lorsqu'ils battent la mesure. Leurs lecteurs ricanent et continuent : à quoi bon ?
Il y a une littérature qui n'arrive pas jusqu'à la masse vorace. Œuvre de créateurs, sortie d'une vraie nécessité de l'auteur, et pour lui. Connaissance d'un suprême égoïsme, où les lois s'étiolent. ☆ Chaque page doit exploser, soit par le sérieux profond et lourd, le tourbillon, le vertige, le nouveau, l'éternel, par la blague écrasante, par l'enthousiasme des principes ou par la façon d'être imprimée. Voilà un monde chancelant qui fuit, fiancé aux grelots de la gamme infernale, voilà de l'autre côté : des hommes nouveaux. Rudes, bondissants, chevaucheurs de hoquets. Voilà un monde mutilé et les médicastres littéraires en mal d'amélioration.
Je vous dis : il n'y a pas de commencement et nous ne tremblons pas, nous ne sommes pas sentimentaux. Nous déchirons, vent furieux, le linge des nuages et des prières, et préparons le grand spectacle du désastre, l'incendie, la décomposition. Préparons la suppression du deuil et remplaçons les larmes par les sirènes tendues d'un continent à l'autre. Pavillons de joie intense et veufs de la tristesse du poison. ☆ DADA est l'enseigne de l'abstraction; la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques.
26

which they have classified, parcelled out, canalised; they are determined to see its categories dance when they beat time. Their readers laugh derisively, but carry on: what's the use?
There is one kind of literature which never reaches the voracious masses. The work of creative writers, written out of the author's real necessity, and for his own benefit. The awareness of a supreme egoism, wherein laws become insignificant. ☆ Every page should explode, either because of its profound gravity, or its vortex, vertigo, newness, eternity, or because of its staggering absurdity, the enthusiasm of its principles, or its typography. On the one hand there is a world tottering in its flight, linked to the resounding tinkle of the infernal gamut; on the other hand, there are: the new men. Uncouth, galloping, riding astride on hiccups. And there is a mutilated world and literary medicasters in desperate need of amelioration.
I assure you: there is no beginning, and we are not afraid; we aren't sentimental. We are like a raging wind that rips up the clothes of clouds and prayers, we are preparing the great spectacle of disaster, conflagration and decomposition. Preparing to put an end to mourning, and to replace tears by sirens spreading from one continent to another. Clarions of intense joy, bereft of that poisonous sadness. ☆ DADA is the mark of abstraction; publicity and business are also poetic elements.

Figure 3. Annotations de Barbara Wright sur son exemplaire des *Sept Manifestes Dada* de Tristan Tzara, Lilly Library, Bloomington, Indiana, et passage correspondant dans la version publiée : *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, John Calder, 1992, pp. 7-8.

Bien des traducteurs annotent le texte source dès la première lecture ; comme l'écrit Fabienne Durand-Bogaert (2014, p. 24), « le traducteur lit en prétraduisant ». Christophe Claro (2016) parle quant à lui d'une « lecture au crayon » consistant à baliser le texte original ; il s'agit à ce stade, écrit-il, d'effectuer un « simple éclaircissement lexical […], noter la traduction de certains termes abscons ou ignorés dans l'interligne afin de ne pas ralentir la traduction future, […] marquer d'une croix les occurrences qui nécessiteront une uniformisation ». Cette pratique, fort répandue chez les traducteurs, est évoquée en ces termes par Laure Bataillon (1991, p. 19) : « Opérations successives que représente une traduction : Lecture. Relectures. […] Encadrer les mots qui résistent. Marquer d'un trait en marge les phrases qui vont donner du fil à retordre ».

4.2. Les dictionnaires vivants

La méthode que décrit Bataillon présente bien d'autres points communs avec celle de Wright. Pour démêler une syntaxe complexe ou déterminer le sens d'un mot, Bataillon (1991, p. 59) se tournait en effet vers le cercle élargi de ses proches – qu'elle nommait ses « dictionnaires vivants » – afin de solliciter leur aide : « Jamais interroger les autres ne me fut aussi utile que pour traduire Julio Cortázar […] Pendant des jours je poursuivais, auprès des habitants de la maison, le mot, l'expression que je sentais devoir être les plus justes ». Comme bien d'autres, sans doute, Wright (1975, p. 345) agissait de même :

> Je lis le livre plusieurs fois : à chaque lecture, je note les passages difficile ou mes traductions immédiates. Alors seulement, je commence à écrire un premier brouillon au crayon dans un cahier d'écolier. J'ai sous la main un autre cahier où j'inscris tous les points qui vont nécessiter des vérifications dans des encyclopédies ou des consultations avec des amis français. Souvent mes amis – bien que français – ne peuvent me donner de réponse

> satisfaisante, ce qui est réconfortant pour mon *ego* mais fâcheux pour la bonne conduite de mon travail.

Évoquant avec nostalgie la traduction des *Exercices*, elle insiste (1961, p. 30) sur le temps que réclament certains passages difficiles, soulignant qu'elle avait alors « le temps de consulter un latiniste, un helléniste, deux médecins, un mathématicien, un philosophe, un journaliste, un ami expert en slang anglais ». Dans les archives de Wright (1991, p. 1), une feuille volante répertorie les réponses (anonymes) à des questions portant sur des mots d'argot : « Le *petit juif* c'est le *petit os du coude*, que quand tu te cognes, ça te fait une décharge électrique dans le bras » ; « Le *zigouigoui*, c'est un machin, un truc, un bidule. Ici, ton zigouigoui, c'est un *zob*, un *zizi*, *id est mentula* » ; ou encore : « Ton *quécoque*, c'est un *cake-walk*. Il charrie un peu, ton R[aymond] Q[ueneau], non ? »

Avec l'expérience, Wright en viendra à prendre avec des pincettes les réponses reçues de ses correspondants. Elle l'admettra sans détour, bien après sa traduction des *Exercices*, dans une lettre (10 janvier 1979) à Robert Pinget :

> Quoique j'avais mis à contribution tous les Français un peu « littéraires » que je connaissais, vous avez pu quand même y trouver des erreurs. Je vous saurais gré, le cas échéant, de me les signaler […]. Parce que les Français littéraires, j'ai un peu appris à m'en méfier. Des fois, là où ils ne comprennent pas, ils sont capables de dire n'importe quoi, pour ne pas perdre la face…

Il en va des amis comme des dictionnaires : on peut les consulter sans toujours tenir compte de ce qu'ils ont à dire.

Dans sa correspondance avec ses auteurs, on voit régulièrement Wright les interroger sur un terme ou un tour de phrase qu'elle peine à comprendre. Sa crainte de gêner les écrivains qu'elle traduit l'incite à la discrétion, et elle ne les consulte qu'en dernier recours – comme elle l'écrit elle-même dans une lettre à Michel Tournier (28 mars 1990) :

> La raison pourquoi je vous ai laissé tranquille cette fois, c'est que, maligne, je n'arrête pas d'agrandir ma petite équipe de conseillers, guides, mentors français d'ici, qui, érudits, généreux, consciencieux, me conseillent, me guident, et ne me mentent pas, et je crois bien qu'ils ont répondu d'une façon très satisfaisante à toutes mes questions. [Une amie] a posé des questions de vocabulaire anglais à tous les pêcheurs dans tous les pubs.

4.3. Les carnets

Lecture au crayon et consultation de « dictionnaires vivants » s'accompagnent d'une intense prise de notes, sur des carnets ou dans des répertoires alphabétiques. Les archives de Wright, relativement pauvres en brouillons, contiennent des dizaines de ces carnets multicolores. On y voit Wright procéder à diverses opérations caractéristiques (Figure 4).

À la première page du carnet rouge associé aux *Fleurs bleues* de Queneau, les notes soulèvent – ou entreprennent de résoudre – des problèmes de traduction d'une grande diversité. Les chiffres cerclés de vert renvoyant à la pagination de l'édition Gallimard utilisée par Wright, on comprend que la notation « ⑩ It withers? » est une proposition de traduction d'un syntagme figurant à la page 10 du livre français. On peut dès lors reconstituer le processus traductif comme suit : « Elle flétrit en moi tout ébaudissement » (Queneau, 1965, p. 10) → « ⑩ It withers? » (carnet *Fleurs bleues*, p. 1) → « It withers all my joy » (Queneau, 1967, p. 8). À la ligne suivante apparaît un problème lié à la dense intertextualité du roman de Queneau, qui multiplie les citations secrètes et les allusions à l'histoire de France ou à la littérature mondiale. Pour traduire « Voilà qui me réjouit fort » (1965, p. 10), qui n'est pas une citation mais un

pastiche de français médiéval, Wright choisit de citer un poète romantique anglais : « ⑩ I hear thee… Wordsworth. *To the cuckoo* » (carnet *Fleurs bleues*, p. 1). Cette note signale donc qu'elle compte emprunter un vers du poème « À un coucou » (1815) de William Wordsworth, qui figure en effet dans la traduction publiée : « I hear thee and rejoice » (1967, p. 8). Les lignes suivantes annoncent de même que seront convoqués – toujours sans guillemets puisqu'il s'agit d'allusions, non de citations – Matthew Arnold, Henry Vaughan et Shakespeare. À la dernière ligne, à propos de l'adverbe français « incontinent » (qui signifie « sans délai »), Wright note que Thomas Urquart, dans ses traductions de Rabelais (1653), l'a conservé tel quel : elle-même en fera autant.

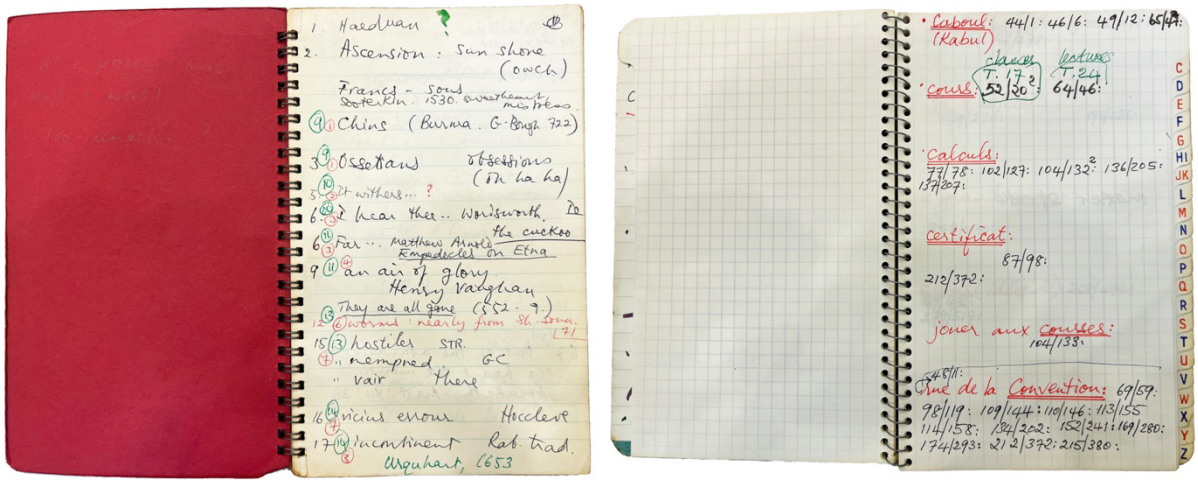


Figure 4. Carnet *Fleurs bleues* (Queneau, 1967) et carnet *Derniers Jours* (Queneau, 1990). Lilly Library, Bloomington, Indiana.

Le deuxième carnet, associé à la traduction des *Derniers Jours* de Queneau, révèle un souci de traduire toujours de la même manière les termes récurrents : les pages où ils apparaissent sont scrupuleusement relevées, puis reportées à la page correspondant à leur initiale dans le répertoire alphabétique. Ainsi voit-on apparaître, à la section « C » ici reproduite (Figure 4), les mots récurrents « cours », « calculs », « certificat » et ainsi de suite, ce patient relevé garantissant que les réseaux lexicaux seront bien préservés. Les carnets et les répertoires révèlent ainsi que Wright envisage son travail de manière à la fois ponctuelle (tel calembour, tel mot rare, telle allusion à traduire) et beaucoup plus globale (le texte à traduire étant perçu comme un vaste réseau où comptent chaque écho et chaque répétition) : dans les termes d'Antoine Berman (1999, pp. 61-63), Wright traduit donc bien la *lettre* de l'œuvre, en l'occurrence ses « systématismes textuels » et ses « réseaux signifiants sous-jacents ».

5. Un Exercice

L'exercice de style « Gustatif » nous permettra d'observer d'un peu plus près la méthode de Wright. Nous en reproduisons le texte français et anglais, sous une forme légèrement tronquée puisque nous coupons la citation à l'endroit où s'interrompt la page du brouillon. Ainsi se suivent ci-dessous, dans l'ordre, le texte original de Queneau (1995, pp. 87-88), la traduction de Wright dans sa version publiée (Queneau, 1998, pp. 115-116), notre photographie du cahier rouge n° 2 (Fonds Wright) et notre transcription linéarisée du brouillon, avec les quatre astérisques reportés sur la page de gauche.

> Queneau : « Gustatif »
>
> Cet autobus avait un certain goût. Curieux mais incontestable. Tous les autobus n'ont pas

le même goût. Ça se dit, mais c'est vrai. Suffit d'en faire l'expérience. Celui-là – un S – pour ne rien cacher – avait une petite saveur de cacahouète grillée je ne vous dis que ça. La plate-forme avait son fumet spécial, de la cacahouète non seulement grillée mais encore piétinée. À un mètre soixante au-dessus du tremplin, une gourmande, mais il ne s'en trouvait pas, aurait pu lécher quelque chose d'un peu suret qui était un cou d'homme dans sa trentaine. Et à vingt centimètres encore au-dessus, il se présentait au palais exercé […]

Traduction de Barbara Wright : « Gustatory »

This particular bus had a certain taste. Curious, but undeniable. All buses don't have the same taste. That's often said, but it's true. Just try the experiment. This one—an S, not to make too great a mystery of it—had the suspicion of a flavour of grilled peanuts, not to go into too great detail. The platform had its own special bouquet, peanuts not just grilled but trodden as well. One metre 60 above the trampolin, a gourmand, only there wasn't one there, would have been able to taste something rather sourish which was the neck of a man of about thirty. And twenty centimetres higher still, the refined palate […]

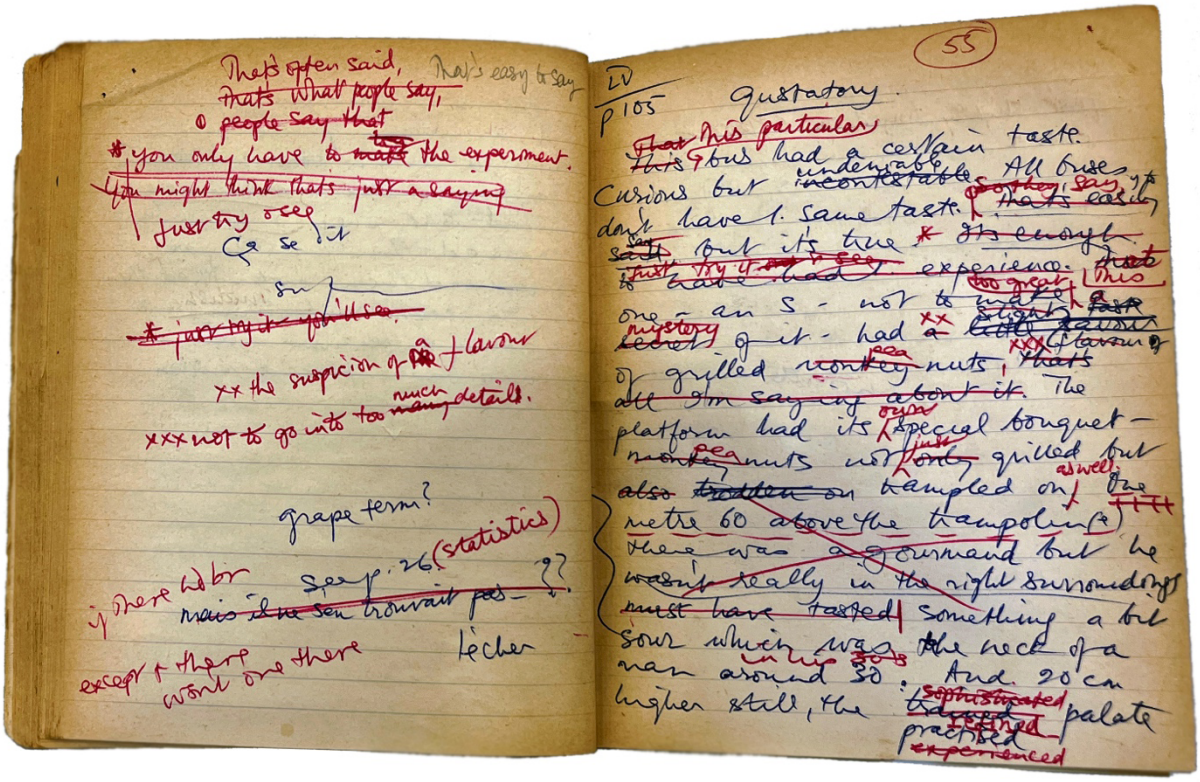


Figure 5. Barbara Wright, traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau, 1956. Lilly Library, Bloomington, Indiana.

Transcription linéarisée du brouillon de Wright

~~This~~ <~~That~~> <This particular> bus had a certain taste. Curious but ~~incontestable~~ <undeniable>. All buses don't have t[he] same taste. ~~That's easily said~~ <~~So they say~~> but it's true. <*> ~~It's enough to have had t[he] experience~~ <Just try it and see>. ~~This~~ <~~That~~> <This> one – an S – not to make <too great> a ~~secret~~ <mystery> of it– had a <**> little <slight> ~~savour~~ <~~taste~~> <flavour> of grilled ~~monkey~~ <pea>nuts, ~~that's all I'm saying about it~~ <***>. The platform had its <own> special bouquet – ~~monkey~~ <pea>nuts not ~~only~~ <just> grilled but ~~also~~ ~~trodden on~~ trampled on <as well>. One metre 60 above the trampolin(e)

~~there was a gourmand but he wasn't really in the right surroundings must have tasted~~ something a bit sour which was the neck of a man around 30 <in his 30's>. And 20 cm higher still, the ~~trained~~ <practised> <~~sophisticated~~> <~~experienced~~> palate […]

*you only have to make the experiment **the suspicion of a flavour ***not to go into too much detail ****a gourmand, only there wasn't one there, wd have been able to taste something sourish wh was t. neck of a man around 30.

Quatre cahiers rouges à papier ligné, sans marges, contiennent la traduction des *Exercices* avant la mise au net ou la dactylographie (hélas non conservée) destinée à l'éditeur. La page que reproduit notre Figure 5 illustre à merveille l'apparence générale des brouillons de Wright : le premier jet se fait généralement au stylo bleu, plus rarement au crayon noir sur lequel Wright repasse au stylo bleu pour valider ses choix ; les corrections immédiates apparaissent dans la même encre, les corrections ultérieures étant apportées à l'encre fuchsia ; la traduction n'occupe que la page de droite, la page de gauche accueillant des définitions tirées de ses dictionnaires (*Oxford English Dictionary* pour des concepts tels que « Phenomenology » ou « Pineal » ; *Harrap's* bilingue pour les termes dont elle ignore le sens), ainsi que des listes de synonymes, des questions à poser, des segments de phrases qui débordent quand la place manque à droite, ou encore de délicieux petits dessins et gribouillages.

Certaines formulations de Queneau, même peu complexes en apparence, donnent lieu à de multiples variantes. Si l'on tient compte des versions interlinéaires et/ou raturées, des essais figurant sur la page de gauche et de la version finale publiée, on constate qu'un syntagme aussi simple que « Ça se dit » inspire à Wright plus d'une demi-douzaine de versions, tout comme un autre syntagme (« Suffit d'en faire l'expérience ») et, tout en bas de la page, la notion de « palais exercé » :

Ça se dit	Suffit d'en faire l'expérience	exercé
That's easily said	It's enough to have had the experience	trained
That's easy to say	You only have to make the experiment	practised
So they say	Just try and see	sophisticated
People say that	Just try it you'll see	experienced
You might think	Just try the experiment	refined
That's what people say		
That's often said		

On conçoit qu'un travail si soigneux ait réclamé de si longs mois. Esquissant rétrospectivement sa méthode pour traduire Queneau, Wright (1975, p. 344) commence par déclarer : « En premier lieu, j'insiste pour que mon éditeur ne m'impose pas de délai, j'ai besoin de beaucoup de temps ». Elle se montre plus précise dans un autre article évoquant cette traduction : « J'avais le temps de consacrer trois heures à une phrase, s'il le fallait, de penser et repenser à chaque mot de chaque exercice » (1961, p. 30). Déployées sur la page de gauche ou accumulées entre les lignes de la traduction, les palettes lexicales comportent souvent une demi-douzaine de mots parmi lesquels Wright viendra choisir, le moment venu, parfois après avoir laissé « reposer [s]a traduction pendant plusieurs semaines » (1975, p. 346).

Si les brouillons donnent à voir un extrême souci de la nuance et de la justesse lexicale, on remarque aussi dans les cahiers rouges de Wright d'autres traits récurrents – que ce soit à

l'échelle du feuillet, du livre entier, ou même de l'ensemble des documents de travail. Par exemple un abondant usage des astérisques, renvoyant à la page de gauche ou, comme ici pour le quatrième astérisque, à un morceau de papier glissé entre les pages. On relève aussi la coexistence de corrections immédiates et de corrections plus tardives, que la couleur de l'encre utilisée permet de distinguer entre elles. Quand les termes raturés sont suivis d'une correction sur la même ligne (et non juste au-dessus de la rature), c'est que la traductrice juge insatisfaisant ce qu'elle vient d'écrire : c'est le cas, à la douzième ligne de la page de droite, de la correction « ~~trodden on~~ <trampled on> ». La plupart des corrections non-immédiates, en revanche, sont intralinéaires ou marginales, et inscrites à l'encre fuschia ; elles donnent aux brouillons de Wright leur apparence graphique caractéristique.

On constate également une propension à traduire la phrase dans l'ordre de son déroulé français, quitte à y revenir ensuite pour rétablir une syntaxe plus anglaise ; la même tendance s'observe au niveau lexical, quand le mot français existe sous la même forme en anglais. Ainsi « incontestable » est-il d'abord conservé sous cette forme bilingue, avant d'être remplacé par « undeniable » ; ainsi « Suffit d'en faire l'expérience » est-il d'abord traduit par « It's enough to have had the experience » avant d'être remplacé par « Just try the experiment ». Le même phénomène se manifeste dans l'ensemble de la traduction, comme l'illustre la liste suivante faisant apparaître, dans l'ordre : le titre de l'exercice entre crochets ; la phrase originale en français ; le premier jet de Wright ; la correction apportée par Wright.

> [Partial] Rien que des voisins → Nothing but male neighbours → Nothing but males around me
>
> [Rêve] Le ruban de son chapeau était remplacé par une ficelle tressée → The ribbon round his hat had been replaced by a piece of plaited string → A piece of plaited string took the place of the ribbon round his hat
>
> [Pronostic] Lorsque viendra midi → When midday comes → When it is midday
>
> [Lettre officielle] Étant données ces conditions → Given these conditions → In view of these circumstances
>
> [Ignorance] C'est des choses qu'arrivent → These things happen → There's nothing extraordinary about that
>
> [Ampoulé] un autobus à la puissante stature et aux yeux de vache → a bus of powerful stature and eyes of a cow → a mighty-statured and cow-like eyed bus
>
> [Maladroit] il s'est mis à engueuler son voisin sous prétexte que ce dernier → he started to moan at the chap next to him under the pretext that the latter → he started to swear at the man next to him, claiming that the latter…

Précisons que cette tendance homosyntaxique, récurrente chez Wright du début à la fin de sa carrière, est sans doute l'une des pratiques les plus frappantes que nous aient révélées les manuscrits de traduction – on la retrouve ainsi sur les brouillons de Ludmila Savitzky passant « du calque provisoire à la francisation » (Hersant & Livak, 2025, p. 103, p. 171), et sur ceux de Maurice Coindreau, chez qui « la syntaxe ou le rythme du français classique sont substitués au calque initial » (Hersant, 2021, p. 170). Le premier jet, proche du calque, est remanié à l'occasion d'une correction immédiate, d'une campagne ultérieure ou d'une révision complète, et remplacé pour finir par une formulation jugée plus naturelle ou plus fluide.

6. Collaborations

Consciente des limites des dictionnaires morts (*OED* et *Harrap's*) et des dictionnaires vivants (ses amis et connaissances), Barbara Wright finit souvent par s'adresser au bon dieu plutôt qu'à ses saints : « Il reste toujours quelques difficultés irréductibles. […] Quand j'en viens à cette impasse, il ne me reste plus qu'à me tourner vers Monsieur Queneau, mais j'essaie de le mettre le moins possible à contribution » (1975, p. 345). À l'été de 1957, Wright lui écrit qu'elle a commencé le travail, et lui demande la permission de continuer. Queneau répond, le 23 août :

> Je suis très impressionné par votre entreprise. Je ne suis pas moins curieux d'en voir le résultat. Aussi, s'il vous était possible de me communiquer non pas « some of the translation », mais l'ensemble, ce serait pour moi d'un grand intérêt. Je suis impatient de voir comment vous avez résolu les problèmes de traduction qui se posaient.

Queneau reçoit manuscrit de la traduction à l'automne de 1957, mais il ne répondra à Wright – dont on imagine l'impatience angoissée – que trois mois plus tard, dans une lettre datée du 13 novembre :

> Il me semble que tout cela est excellent. Je dois dire même que je suis saisi d'un inexprimable saisissement devant la réussite de ce travail. Je me permets de vous en faire de bien immenses compliments. J'avais toujours pensé que rien n'est intraduisible : j'en vois là une nouvelle preuve. Et c'est fait avec tout l'humour voulu. Il n'y a pas seulement les connaissances linguistiques, l'habileté technique, il y a aussi ça (l'humour).

Dans la correspondance de Wright avec Queneau, on voit régulièrement celui-ci expliquer le sens d'un mot, la structure d'une phrase, la source d'une allusion. En voici quelques exemples portant, dans l'ordre, sur les *Exercices de style* (lettres de 1958), *Les Fleurs bleues* (lettre de 1966), *Pierrot mon ami* (lettres de 1968), et *Le Vol d'Icare* (lettre de 1972) :

15 avril 1958	Outisse ← οὖτις, personne. (C'est le nom que se donne Ulysse lorsque le Cyclope l'interroge…)
9 mai 1958	N'ayant pas actuellement « sous la main » l'ouvrage intitulé en allemand *Stilübungen* [Exercices de style], je n'arrive pas à me souvenir de ce que représentait pour moi le Modern Style lorsque j'écrivais ledit exercice. Je déclare donc forfait.
	« Jungum » [pour *junum*], « hatto » [pour *chapito*] sont excellents. Mais « ferrocaminorum » demanderait peut-être une seconde translation puisqu'il correspond à chemin de fer et non à railway.
15 avril 1966	Pallas : discours emphatique et barbant, c'est de l'argot un peu désuet, mais ce n'est pas un mot rarissime. Vous le trouverez dans le Larousse du XX^{e} s. (argot des typographes, dit celui-ci)
	« Haute et basse justice » n'est ni rarissime, ni rare. Voir Littré. (C'est du droit féodal le plus féodal qui soit. Le droit de haute justice permet de pendre, etc., et la basse justice de flanquer des amendes, corvées, etc.) Il doit y avoir un équivalent en anglais.
12 février 1968	Les personnages en question sont des *rustres*. Quant aux mots eux-mêmes, ils sont roumains (quand j'étais en train d'écrire *PMA*, j'étais aussi en train d'apprendre le roumain) (que, finalement, je n'ai pas appris).

4 mars 1968	Je trouve cela très bien. Au lieu de « non-existence », l'anglais peut-il admettre quelque chose comme « nobbeing » ?
2 juin 1972	Fée électricité : expression employée à l'époque des premières utilisations domestiques de l'électricité. Suis pas en état de faire des recherches plus approfondies.

Que nous apprend ce florilège des réponses de Queneau à sa traductrice ? D'abord, qu'il se soucie manifestement du destin de son œuvre en langue étrangère, et offre régulièrement son aide à Wright – par exemple, le 21 février 1967 : « Je vous en prie, n'hésitez pas à me demander tous les renseignements que vous jugerez bon ». Ensuite, que sa maîtrise de l'anglais[3] lui permet une relecture serrée de chaque traduction : non seulement il répond aux questions ponctuelles que lui pose Wright, mais il examine l'ensemble du texte et ajoute volontiers à ses réponses « quelques (minuscules) remarques […] ici et là, mais vraiment : insignifiantes » (13 novembre 1957). Enfin, qu'il manifeste une grande délicatesse, prenant soin de féliciter régulièrement sa traductrice pour ses trouvailles, et multipliant les « peut-être » et autres signes de prudence pour éviter de la vexer. La confiance qui en résulte est faite, pour citer Zanotti, « d'une admiration et d'un respect réciproques » (Sardin & Zanotti, 2023, p. 210) qui ont favorisé non seulement le processus collaboratif mais aussi le produit final ; cette « admiration mutuelle » est donc un élément constitutif de la réussite des traductions[4]. C'est particulièrement vrai dans le cas d'« exercices » appelant une réécriture totale, par exemple les « Anglicismes » que Wright remplace par des « Gallicisms » : si l'histoire reste naturellement celle qu'a imaginée Queneau, le style de substitution est inventé de toutes pièces par Wright : « Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec un grète nèque[5] » (1995, p. 112) devient ainsi, par compensation : « One zhour about meedee I pree the ohtobyusse and I vee a zhern omm with a daymoorzuray neck » (Queneau, 1998, p. 145).

Wright n'a jamais cessé de collaborer avec ses auteurs. En parcourant sa correspondance avec Nathalie Sarraute, Michel Tournier ou Robert Pinget, on comprend – au ton et à la précision de leurs réponses – qu'ils échangeaient très volontiers des lettres avec leur remarquable traductrice, doublée d'une épistolière enjouée. La collaboration avec les auteurs ne se limite nullement à des explications de texte et à des relectures, aussi précieuses soient-elles. Certes, leurs suggestions sont les bienvenues – par exemple, Wright (1984, p. 2) écrit que Sarraute lui faisait parfois des suggestions « meilleures que ma traduction, et que j'acceptais avec gratitude ». Mais l'interaction épistolaire favorise surtout un climat de confiance, lui-même propice à des incitations à la créativité. Queneau lui a donné un blanc-seing pour créer de nouveaux exercices de style dans l'édition anglaise ; Pinget, écrit Wright (2004, p. 169), « me voyait comme sa collaboratrice » ; Tournier (8 avril 1988) lui donne « [s]a bénédiction pour tous les ajustements que vous jugez nécessaires ». Ce subtil alliage de confiance et d'admiration réciproques fait du travail collaboratif une source de plaisir que, dans une note sur Sarraute restée inédite, Wright (1984, p. 1) décrit en ces termes : « Traduire "en collaboration avec l'auteur" correspond à l'idée que se font les traducteurs du paradis. C'est du moins l'idée que je m'en fais, moi ».

[3] « L'anglais de Queneau est naturellement excellent, mais, tout comme le Français moyen, il répugnait absolument à parler cette langue, gêné par son accent et craignant sans doute de faire une faute de temps à autre. Comme c'est bizarre. Ici, personne n'a jamais peur de se ridiculiser en français » (Lettre de Wright à Fergus Pyle, 23 mars 1981).

[4] Sur ce point, voir Hersant, 2017, pp. 30-34.

[5] Pour une analyse plus détaillée de cette traduction-transposition, voir Saunier, 2009, pp. 155-158.

7. Conclusion

Les lecteurs des traductions publiées par Wright peuvent certes s'émerveiller de son aptitude à varier les registres, à exploiter les ressources imitatives de l'anglais, à créer des néologismes mémorables, à se montrer en somme à la hauteur de ses auteurs. Ce qu'ils ignorent – mais devinent peut-être –, c'est l'extrême exigence qui caractérisait ses séances de travail (documentation, campagnes de corrections, multiples outils de travail), le nombre de personnes (amis, collègues, agents, auteurs) impliquées dans son travail de recherche, le soin infini que réclamait chaque entreprise et qu'illustrent ses carnets noircis (et colorés) de renvois à l'ouvrage original, de paginations, de signes cabalistiques. Mais, outre cette rigueur à la tâche qui se manifeste dès le début et jusqu'à la fin de la carrière, il est une autre chose qui frappe dans ses écrits comme dans sa correspondance : c'est le plaisir manifeste que lui procure son activité. Qu'on en juge : « Par moments, je me sens jusqu'à un certain point à la même longueur d'onde que Queneau. Et quand je traduis un de ses ouvrages, je pense moins aux difficultés qui m'attendent qu'au plaisir […] que j'en tirerai ». Ou encore : « Essayer de trouver un équivalent anglais est un exercice à la fois amusant et stimulant, et quand j'ai réussi à surmonter plus ou moins bien la difficulté, j'en éprouve une satisfaction certaine » (1975, p. 344). Évoquant la poésie et la musique de Robert Pinget, elle écrit : « Elles offrent au traducteur son suprême plaisir – et en même temps ses suprêmes difficultés. Il faut veiller au rythme, aux harmoniques, à l'assonance, à ce que les phrases coulent comme de source… mais quand on croit avoir plus ou moins réussi, quand ça sonne bien – c'est quelque chose ! » Au même Pinget, elle écrivait (9 novembre 1979) : « Si seulement vous pouviez vous rendre compte du plaisir que c'est, vous traduire… » Ou encore (2 février 1981) : « *Cette voix* est en voie. En voie de limace, peut-être, mais j'y suis. Et je retrouve le plaisir d'autrefois, à vous traduire… Mais… je pense que, pour vraiment mener à bien ce travail, il faut aussi souffrir un peu, comme souffre l'auteur qui pond des merveilles pareilles. Oh, bien sûr que c'est une souffrance d'un niveau bien plus bas, et une souffrance pleine de joie … »

C'est ce sentiment-là, conjuguant l'angoisse que font naître les difficultés et la joie que suscite leur résolution, que craignent aujourd'hui de voir disparaître les traducteurs littéraires confrontés au phénomène de la post-édition, qui risque à leurs yeux de retirer « tout le plaisir de la traduction littéraire » (ATLF, 2022, p. 10). On peut supposer que Barbara Wright aurait partagé cet avis, elle qui, « travaillant à la main plutôt qu'à la machine à écrire, parvenait à capter le flux du texte de manière plus intime, plus corporelle ; elle était littéralement à l'écoute de la voix et de la musique du texte » (Renouard, Kelly & Fell, 2009). Dans une lettre de mars 1985 à Michel Tournier, Barbara Wright tenait sur la mécanisation de la traduction des propos étonnamment prémonitoires – qui nous serviront d'inquiète conclusion :

> Hélas, pauvres traducteurs !
>
> Mais : est-ce que vos […] machines sauront admirer et respecter le style de leur auteur ? Et surtout : est-ce qu'elles sauront ménager, avec tout l'amour maternel requis, ce que vous appelez ses tics ? On verra bien…

8. Références

ATLF (2022). Traduction automatique et postédition. Atlf.org.

Arber, S., & Tophoven, E. (2021). Enjeux symboliques et scientifiques des archives de traducteurs : les archives Tophoven à Straelen. *META*, *6*(1), 115-129. https://doi.org/10.7202/1079323ar

Bataillon, L. (1991). *Traduire, écrire*. Arcane 17.

Bellos, D. (2013). The Artist on Her Trapeze. Barbara Wright's 99 Variations on a Theme by Raymond Queneau. In M. Renouard & D. Kelly (Eds.), *Barbara Wright : Translation as Art* (pp. 69-75). Dalkey Archive Press.

Berman, A. (1999). La Traduction et la Lettre, ou L'auberge du lointain. Le Seuil.

Calder, J. (7 mai 2009). Barbara Wright: Leading light in the translation of modern French literature. *The Guardian*.

Claro, C. (2016, 27 juin). Combien de fois lit-on ce qu'on traduit ? *Le Clavier cannibale*. https://towardgrace.blogspot.com/2016/06/

Dickerson, A. (2017). *Wright-ing the Untranslatable*. https://collections.libraries.indiana.edu/lilly/exhibitions/exhibits/show/wright-ing-the-untranslatable.
Durand-Bogaert, F. (2014). Les deux corps du texte. *Genesis*, *38*, 11-33. https://doi.org/10.4000/genesis.1284
Hersant, P. (2017). Le traducteur, poète en abyme. In G. Henrot Sostero & S. Pollicino (Eds.), *Traduire en poète* (pp. 29-39). Artois Presses Université.
Hersant, P. (2021). The Coindreau Archives: A translator at work. In A. Nunes, J. Moura & M. Pacheco Pinto (Eds.), *Genetic Translation Studies* (pp. 163-178). Bloomsbury.
Hersant, P., & Livak, L. (2025). Portrait d'une traductrice : Ludmila Savitzky à la lumière de l'archive. Sorbonne Université Presses.
Kaindl, K. (2021). (Literary) Translator Studies: Shaping the field. In K. Kaindl, W. Kolb & D. Schlager (Eds.), *Literary Translator Studies* (pp. 1-38). John Benjamins.
Queneau, R. (1954, 28 mai). Lettre à Barbara Wright. Wright, B., mss – LMC 2360, Box 5. Lilly Library, Indiana University.
Queneau, R. (1954). *The Trojan Horse & At the Edge of the Forest*. Traduction de B. Wright. Gaberbocchus Press.
Queneau, R. (1957, 13 novembre). Lettre à Barbara Wright. Wright, B., mss – LMC 2360, Box 5. Lilly Library, Indiana University.
Queneau, R. (1963). *Exercices de style* [1947]. Éd. illustrée, Gallimard.
Queneau, R. (1965). *Les Fleurs bleues*. Gallimard.
Queneau, R. (1967). *Between Blue and Blue*. Traduction de B. Wright. The Bodley Head.
Queneau, R. (1967, 21 février). Lettre à Barbara Wright. Wright, B., mss – LMC 2360, Box 5. Lilly Library, Indiana University.
Queneau, R. (1981). *Contes et propos*. Gallimard.
Queneau, R. (1994). *Bâtons, chiffres et lettres* [1937]. Gallimard.
Queneau, R. (1995). *Exercices de style* [1947]. Gallimard.
Queneau, R. (1998). *Exercises in Style*. Traduction de B. Wright [1958]. John Calder.
Renouard, M., & Kelly, D. (Eds.) (2013). *Barbara Wright : Translation as Art*. Dalkey Archive Press.
Renouard, M., Kelly, D., & Fell, J. (24 avril 2009). Barbara Wright: Translator of French Literature who adapted Ionesco, Jarry and Genet. *The Independent*.
Roullier, C. (2013). Locating Barbara Wright's Archive Sources. In M. Renouard & D. Kelly (Eds.), *Barbara Wright: Translation as Art* (pp. 118-124). Dalkey Archive Press.
Sardin, P., & Zanotti, S. (2023). From suspicion to trust: "the pact of translation" in two author-translator collaborations. *Cultus. Journal of Intercultural Mediation and Communication*, *16*, 192-214. http://www.cultusjournal.com/files/Archives/Cultus_2023/10_Sardin_Zanotti.pdf
Saunier, M. (2009). La Représentation du substrat dialectal et étranger dans la littérature française et anglo-américaine et sa traduction. Thèse de l'université Paris Sorbonne.
Tzara, T. (1963). Lampisteries, précédées des Sept Manifestes Dada [1924]. Pauvert.
Tzara, T. (1977). *Seven Dada Manifestos and Lampisteries*. Traduction de B. Wright. John Calder.
Washbourne, K. (2024). Barbara Wright. In K. Washbourne, *Translators on Translation. Portraits of the Art* (pp. 38-50). Routledge.
Wright, B. (1961). Comment j'ai traduit les *Exercices de style*. *Temps Mêlés*, *50*(52), 30-31.
Wright, B. (1975). Comment traduire Raymond Queneau. In A. Bergens (Ed.), *Cahier Raymond Queneau* (pp. 343-346). L'Herne.
Wright, B. (1979, 10 janvier). Lettre à Robert Pinget. Fonds Pinget, Bibliothèque Jacques-Doucet.
Wright, B. (1979, 9 novembre). Lettre à Robert Pinget. Fonds Pinget, Bibliothèque Jacques-Doucet.
Wright, B. (1981, 2 février). Lettre à Robert Pinget. Fonds Pinget, Bibliothèque Jacques-Doucet.
Wright, B. (1981, 23 mars). Lettre à Fergus Pyle. Wright, B., mss – LMC 2360, Box 5. Lilly Library, Indiana University.
Wright, B. (1984). On Translating Nathalie Sarraute. Wright, B., mss – LMC 2360, Box 7. Lilly Library, Indiana University.
Wright, B. (1991). Réponses à un questionnaire de New College, Oxford. Wright, B. mss, Various Writings on translation, Lilly Library, Indiana University.
Wright, B. (1997). Translating Queneau. *The Review of Contemporary Fiction*, *17*(3), 75-80.
Wright, B. (1998). Preface. In R. Queneau, *Exercices in Style*. Traduction de B. Wright (pp. 9-16). John Calder.
Wright, B. (2004). Un auteur de rêve pour le traducteur. *Europe*, *897-898*, 169-171.
Wright, B. (2015). Interview [2003]. In M. M. Schwarz-Santos Gonçalves Henriques, *Minding His-Story: Dora Russell's Voice on the Side of Life* (pp. 41-42). Thèse de l'université de Lisbonne.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

La reconstrucción de la mediación cultural en ausencia de archivos personales: el caso de Amaya Lacasa

Álvaro Marín García
Universidad de Granada

The reconstruction of cultural mediation in the absence of personal archives: The case of Amaya Lacasa – *Abstract*

This article reconstructs the agency of the translator Amaya Lacasa through the study of archives, interviews, and correspondence involving other cultural mediators with whom she collaborated and whose cultural and literary capital, as well as popularity, were in most cases significantly greater: Claudio Guillén, Jaime Salinas, Luis Goytisolo, Miguel Sáenz, and Javier Marías. The reconstruction of the role of a mediator not in isolation but based on the relationships established within a network allows us to bring to the fore the figure of a woman translator, a mediator without her own public or private archive, whose work risked invisibility. The findings show that relational approaches can help us reconstruct the agency of mediators whose visibility and representation in the holdings of public archives are limited. This conclusion warrants future research on mediating networks to shed light both on mediators' agency and on the distributed nature of the mediating process.

Keywords

Amaya Lacasa, microhistory, archives, invisibility, contemporary Spanish culture

CONTACT
Álvaro Marín García, alvaromarin@ugr.es, Universidad de Granada, C/Buensuceso, 11, 18002 Granada, Spain

 DOI:10.17462/para.2026.01.10

1. Introducción

En años recientes hemos asistido en los estudios de traducción a un auge de la historiografía como una forma de volver al traductor como objeto de estudio (Pickford, 2021). El interés por los procesos de mediación ha auspiciado la aplicación de modelos relacionales y marcos propios de la sociología y la etnografía con el fin de superar las limitaciones de propuestas que desdeñaban el proceso, los marcos ideológicos ambientales o el discurso social que la traducción en sí suscita (Wakabayashi, 2012).

Siguiendo lo que podríamos llamar un "giro relacional", la historia de la traducción y la mediación lingüística ha desarrollado alternativas teóricas y metodológicas a las tradicionales dicotomías conceptuales sobre la traducción con el fin de modelar la naturaleza compleja y procedimental de los fenómenos de la traducción como un proceso semiótico social y físicamente situado y extendido (Folaron & Buzelin, 2007; Ashrafi *et al*. 2019; Roig-Sanz & Subirana, 2020).

En paralelo, se han ido desarrollando proyectos basados en trabajo de archivo que lo problematizan como una fuente ya jerarquizada de información que ha de reconstruirse en una narrativa, a su vez siempre mediada (Pickford, 2021; Atefmehr & Farahzad, 2022). Estos proyectos ponen el acento en la dimensión social de la traducción, un proceso que implica múltiples variables y relaciones que construyen la agencia no como un atributo estático y personal, sino distribuido y dictado por el papel de la unidad, el interactante, en la red (Gonne, 2018).

Exponer de forma explícita la complejidad de los procesos de traducción es, por decirlo con Douglas Robinson (2011, p. 194), un saludable reconocimiento de los problemas interpretativos que el trabajo historiográfico plantea; por ejemplo, a la hora de reconstruir la labor de los mediadores a partir de documentación de archivo.

El primer reto que se nos presenta es el archivo mismo: repositorio de una documentación que ya ha sido previamente cribada, a menudo en función del capital de los mediadores o agentes culturales (Bradley, 1999). Como apunta Ginzburg, "the conditions of access to the production of documentation are tied to a situation of power and thus create an inherent imbalance" (2012, p. 202). Este desequilibrio se pone más de manifiesto que nunca a la hora de investigar el papel de traductores cuya representación en los archivos públicos está con frecuencia supeditada al estatus que los mediadores han adquirido a través de otras actividades:

> Lorsqu'on se penche sur les politiques d'acquisition de telles archives, il s'avère qu'elles ont tendance à se focaliser sur ce qu'on pourrait nommer l'élite de la profession, c'est-à-dire les traducteurs qui jouissent d'une forte agentivité, soit parce qu'ils traduisent des auteurs à fort capital littéraire, soit parce qu'ils disposent eux-mêmes d'un fort capital intellectuel et symbolique par leur statut auctorial ou universitaire – les deux statuts, du reste, vont souvent de pair. (Pickford, 2021, p. 31)

Como la misma Susan Pickford señala (2021), la prosopografía (o las biografías de traductores) ofrece un marco complementario mediante el que contextualizar casos concretos. Además, permite centrarse – aunque no solo – en otros actores más prominentes implicados en el proceso, volviendo así al giro relacional del que hablábamos al principio y ofreciendo una vía para investigar de forma indirecta a aquellos traductores, con más frecuencia a aquellas traductoras, con poca o nula representatividad en los archivos o cuyo trabajo ha sido invisibilizado por las narrativas tradicionales (Atefmehr & Farahzad, 2022, p. 252).

En este artículo se presenta precisamente la reconstrucción de una entrada biográfica, la de la traductora Amaya Lacasa, a través del estudio de los archivos, entrevistas y correspondencia de otros actores de la mediación cultural con los que colaboró y cuyo capital cultural y literario, así como su popularidad son, en la mayoría de los casos, mucho mayores: Claudio Guillén, Jaime Salinas, Luis Goytisolo, Miguel Sáenz, Javier Marías.

Se ha señalado entre las ventajas de la microhistoria el que haga patentes las limitaciones del trabajo histórico: "the research process is explicitly described and the limitations of documentary evidence, the formulation of hypotheses and the lines of thought followed are no longer hidden" (Levi, 2012, p. 106). En tanto que trabajo de microhistoria, esta propuesta no oculta sus limitaciones ni aspira a la generalización, sino a la narración fragmentaria, apoyada en materiales diversos y aun en la conjetura, de una trayectoria profesional que nunca se documentó[1].

Amaya Lacasa, a quien he consultado para este artículo, no conserva un archivo personal. Las editoriales para las que trabajó tampoco parecen conservar documentación de dicha labor. Entre las traducciones y los trabajos de mediadora y su recuerdo han transcurrido, en el mejor de los casos, veinte años y, en el peor, casi sesenta. Esta es, por tanto, la reconstrucción de la vida profesional de una traductora a través de entrevistas, correspondencia y archivos institucionalizados de otros actores culturales que en algún momento colaboraron con Lacasa o tuvieron relación con ella. La naturaleza dispersa de las fuentes impone una interpretación de las zonas de sombra. Lejos de hilvanar una narrativa homogénea que cubra la especulación bajo el manto del relato, se intenta señalar la disparidad de los elementos de análisis indicando cuándo se entra en el terreno de la conjetura en ausencia de evidencias que sostengan el análisis. Sobre estas consideraciones volveremos en las conclusiones.

A lo largo del artículo se intentará acudir a toda fuente informativa, por lejana que sea (memorias, entrevistas, etc. incluidas en la bibliografía, comunicaciones personales y archivos, todos ellos disponibles en la Biblioteca Nacional de España (BNE)), y se opondrá una plausible interpretación con respecto a Lacasa en función de la relación con el actor del que emana la fuente. Como señala Strowe al hablar de la pérdida en los archivos (ver también Moss & Thomas, 2021; o Farmer, 2018 desde una perspectiva feminista y de activismo afroamericano):

> Selective appropriation as a feature of narrative comes to bear on some kinds of potential loss or lack of information, while the relationality of narratives allows for the theorization of losses of coherence or logic among materials. (Strowe, 2021, p. 189)

Así, aunque se señalen los materiales con que se construye la narrativa, todo relato del pasado es una teorización, en este caso explícita.

2. Primeros años

Amaya Lacasa Sancha nació en 1943 en Kushnarenkovo, una pequeña localidad en la margen izquierda del río Belaya, en la región rusa de Bashkiria. Sus padres, Luis Lacasa y Soledad Sancha, habían sido evacuados de Moscú ante el avance de las tropas nazis que habían invadido la Unión Soviética (URSS). Habían llegado a la capital en calidad de refugiados que huían, a su vez, del avance de las tropas franquistas. Afiliados los dos al partido comunista durante la Guerra Civil española, Luis Lacasa fue miembro del Comité de la Asociación de Amigos de la URSS y Soledad Sancha trabajó en la embajada soviética. Esta cercanía con el partido y las autoridades soviéticas en España, en particular con Alexander Orlov, espía del KGB que desertó y se exilió en 1937 (Volodarsky, 2013), les permitió ser acogidos favorablemente en la URSS. Allí encontraron refugio del avance alemán en el pequeño pueblo cercano a los Urales donde nacería Amaya Lacasa y donde una hermana de Soledad, Clara Sancha, era profesora en una escuela del Comintern. En esta escuela se formaba políticamente a los refugiados extranjeros más prometedores para los fines de la revolución (Wolf, 1997; Encinas, 2008, p. 525). Allí se obligaba a un secretismo tal que llegaba a imponerles a los estudiantes nombres falsos

[1] Es interesante comparar el caso que nos ocupa con la reciente recuperación, esta vez sí a través de archivos existentes, de las figuras de traductoras del ruso durante la Guerra Fría (McAteer, 2024).

y a prohibirles la correspondencia (Wolf, 1997; Leonhard, 1979). Estos datos, en apariencia superfluos, permiten suponer la relación de los Lacasa-Sancha con las autoridades soviéticas y el Partido: fueron refugiados, como extranjeros en tiempos de guerra, en la ubicación secreta donde se formaba a la élite de la internacional comunista.

Los padres eran miembros de la burguesía intelectual española: Luis Lacasa fue un destacado arquitecto (proyectó junto a José Luis Sert el Pabellón de la República donde se expuso el Guernica por primera vez en la Exposición Universal de París de 1937); Soledad Sancha, dibujante, profesora de inglés y traductora, provenía de una familia cosmopolita de intelectuales y artistas. El ambiente familiar, primero en Moscú y luego en Pekín, a cuya embajada destinaron temporalmente a sus padres siendo Amaya Lacasa una niña, fomentó en ella el amor por las artes, la música y la pintura, así como un talante viajero y tal vez desarraigado ("yo no soy de ningún sitio", dirá en comunicación personal, marzo de 2025). De vuelta en Moscú, estudió Letras y pudo disfrutar de la continua programación de música clásica en la capital, así como de un ambiente familiar relacionado con las artes: su tío, el escultor Alberto Sánchez, y su padre, por ejemplo, mantuvieron amistad con el pintor Piotr Petrovich Konchalovsky y conocieron a Prokofiev. Según dejó escrito su padre en unos apuntes personales (Cabañas, 2017), Amaya, ya nacida en la URSS, disfrutó de un círculo social más amplio que la generación de sus padres, quienes tuvieron que lidiar con las dificultades del ruso como lengua extranjera y afrontar la ruptura con una vida anterior. Amaya Lacasa creció como una niña trilingüe –la madre le enseñó inglés– en una casa donde, sin embargo, se debió de vivir la desazón del exilio: muerto el padre, la familia volvió a España en 1967.

Después de una estancia en Madrid, que recuerda como una fuerte y desagradable impresión, vuelve a viajar a Londres, adonde va a estudiar. A través de la diplomática española Mercedes Rico Carabias, entonces destinada en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, hace las pruebas de acceso al cuerpo de traductores de la ONU, con destino en Nueva York. Volvió a España a cuidar de su madre enferma y desde allí trabajó para la ONU como "temporera", es decir, como trabajadora no estable o vinculada a un destino fijo. Es a partir de este momento cuando empieza a desarrollar su labor de traductora literaria (comunicación personal, marzo de 2025).

3. Traducción literaria

Amaya Lacasa comenzó a traducir literatura al llegar a España. Sus primeras traducciones fueron para Alianza Editorial, entonces dirigida por Javier Pradera, intelectual español de gran influencia que había sido militante comunista y sería editorialista del diario *El País*. A instancia de Pradera, Jaime Salinas, colaborador suyo y posterior director de la editorial Alfaguara, escribió a Lacasa para proponerle que tradujera para Alianza; se iniciaba así una relación profesional y una profunda amistad que duraría hasta la muerte de Salinas.

Según sus declaraciones y la solapa de sus primeros libros traducidos (Platónov, 1971), Lacasa estableció su residencia en Madrid en 1967. Los primeros libros traducidos, el difícil *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgakov, y *Mar blanco*, de Yuri Kazakov, aparecieron en 1968 en sus primeras ediciones en Alianza Editorial. Por muy rápida que fuera la producción de los libros una vez hecha la traducción, las fechas dan un año escaso de plazo para dos traducciones que debieron de hacerse a marchas forzadas, a no ser que el retorno y el inicio de las primeras traducciones no fueran coincidentes.

En esos primeros años de su vuelta a España Lacasa se vincula a Alianza editorial y a sus directores, con quienes establece amistad. J. Benito Fernández (2024, p. 220) reseña en su biografía de Juan Benet que el 17 de julio de 1969 el escritor, acompañado de su mujer y los editores Javier Pradera y Javier Abásolo, hizo un viaje de placer a casa de Rafael Sánchez

Ferlosio junto a Amaya Lacasa, "traductora de Alianza". Este apunte banal es una muestra de cómo se tejió la red social que conectaba a algunos de los intelectuales más destacados del momento: el escritor Rafael Sánchez Ferlosio era cuñado de Pradera y marido de la novelista Carmen Martín Gaite quien, junto a Juan Benet, amigo de todos ellos, participaría años después en los comités de lectura de la editorial Alfaguara en los que también estuvo Amaya Lacasa y que ella definiría como un grupo de "gente rara e interesante" (comunicación personal, marzo de 2025).

Durante esos años Lacasa traduce en poco tiempo varios clásicos rusos para Alianza Editorial y ediciones Salvat (en colaboración con Alianza): *El maestro y Margarita*, de Mijail Bulgakov, 1968; *El mar blanco*, de Yuri Kazakov, 1968; *La hija del capitán*, de Alexander Pushkin, 1971; *Dzhan y otros relatos*, de Andréi Platónov, 1973. Mientras lo hace, busca otras oportunidades laborales y de estudio. En carta privada del 22 de junio de 1972, Salinas escribe a Guðbergur Bergsson:

> Si la Amayakovska [Amaya Lacasa] no se va a Londres (sigue pendiente de noticias de Univ. [sic]) y si de aquí a septiembre puede convertirse en una mecanógrafa más o menos eficaz, parece que hay buenas posibilidades de que pueda trabajar en Revista. Ayer vino, por fin, a traerme el Platónov; comimos juntos. (22 de junio de 1972) (Bou, 2020, p. 226)

Se refiere a *Revista de Occidente*, la publicación de José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset, en la que Salinas trabajó para su relanzamiento entre 1972 y 1974 y donde algunos de los miembros más jóvenes del entorno de Salinas se foguearon como traductores. Las noticias de la universidad terminarán siendo positivas y Lacasa partirá a seguir sus estudios en Londres.

La estancia en Londres redujo las colaboraciones editoriales, pero no la relación con Salinas. Para entonces los unía una amistad forjada en la experiencia compartida del exilio, en su condición de políglotas en cierto modo desarraigados. La marcha de Lacasa a Londres apena a Salinas que aun así teme las consecuencias de un futuro retorno:

> Estaba muy animada, casi entusiasmada. Lo triste es que si le sale lo de Londres, si acaba sus estudios allí, luego tendrá que enfrentarse con la imposibilidad de hacer nada con ellos en este país y la veo poco decidida a un segundo exilio. (2020, pp. 296-297)

La predicción de Salinas expresa la fatalidad que algunos de los exiliados veían en su propia determinación de dejar de serlo: volver a España a costa de malbaratar la formación ganada en el extranjero, rebajar las expectativas o plegar los intereses y propuestas intelectuales a los dictados de la sociedad española en las postrimerías del franquismo, como veremos en el caso de Claudio Guillén y su ambiciosa Colección Clásicos.

3.1. Proyectos largamente perseguidos

En la misma carta a Guðbergur Bergsson en la que lamenta la partida de su amiga (el 6 de julio de 1972), Salinas menciona un proyecto que tardará aún décadas en realizarse y que es buen ejemplo de la obstinación de uno y otra, como veremos más adelante en el caso de las prosas de Pushkin. Ahora, sin embargo, se trata del germen de una antología de poetas acmeístas rusos que finalmente verá la luz en la editorial Aguilar más de diez años después:

> La última vez que la vi hablamos largo y tendido del libro de la Mandelstam[2] (¡lo terminé ayer!) y le pedí que me hiciera un proyecto para un número de Revista. Sería una crítica del libro pero con una sección más extensa hablando de los simbolismos y los acmeístas y con una pequeña antología —unos doce poemas— de los unos y los otros. Ella no puede hacerlo —dice— pero sí lo haría su amiga de Londres. (Bou, 2020, p. 296)

[2] A no ser que sea un error de Salinas, se refiere al libro de memorias de Nadezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza*.

Salinas, que busca contenidos para los nuevos números de *Revista de Occidente*, propone grandes autores internacionales inéditos en España, para lo que necesita traductores. Sin embargo, Lacasa es renuente. En una carta del 21 de septiembre de 1972, siempre al mismo destinatario, Salinas cuenta: "volvimos a hablar del Mandelstam, pero cuántos barrenos de dinamita la [sic] tendré que poner antes de conseguir que me lo haga." (Bou, 2020, p. 229)

Para cuando Salinas se queja de las dilaciones de Lacasa esta ha traducido ya varios clásicos, pero el verso y el aparato crítico la intimidan. Finalmente, traducirá una selección de poemas acmeístas rusos en colaboración con Rafael Ruiz de la Cuesta, publicada en 1987. El comentario de Salinas, al hilo del diseño del nuevo catálogo de Aguilar, hace pensar que la antología fue un tema recurrente entre su círculo íntimo:

> El único capricho que nos hemos permitido es el incluir la famosa antología de los Acmeitas [sic] de Rafa y Amaya, que está dando tumbos desde hace más de diez años. (22 de febrero de 1987) (Bou, 2020, p. 552)

La búsqueda de un colaborador con el que traducir el verso será una constante en Amaya Lacasa, así como la decisión de traducir "por amor al arte" a los escritores de su preferencia, siempre rusos (comunicación personal, marzo de 2025). Más adelante se ayudará de Clara Janés para los fragmentos en verso de las narraciones completas de Pushkin y colaborará con Ramón Buenaventura en la traducción de un libro de poemas de Joseph Brodsky.

Ya en la década de los dos mil se atreverá con el verso en otra colaboración, esta vez con el periodista y musicólogo Luis Gago, para una representación en el Liceo de Cámara de los 7 poemas de Alexander Blok musicados por Shostakovich (Gago, 2019). Lacasa, gran melómana y admiradora del compositor ruso, tradujo los poemas al español.

En una entrevista con el mismo Gago para la fundación Juan March, Lacasa habla de la relación entre los compositores Dimitri Shostakovich y Benjamin Britten y la literatura rusa (Gago, 2019). A lo largo del diálogo con Gago hace un encendido elogio de la poesía de Pushkin y de la delicadeza de su correspondencia. La fidelidad al autor ruso, que abarca toda una vida profesional, desde su propuesta de traducción a Claudio Guillén en 1975 hasta la traducción de las narraciones completas, publicada en 2003 en la editorial Alba, da idea de cómo la traducción es una forma de admiración para Lacasa.

3.2. Comités de lectura de Alfaguara

En la Alfaguara de los años 70, dirigida por Jaime Salinas, convivían varias colecciones entre las que destacaban la Colección Clásicos Alfaguara, dirigida por Claudio Guillén, y la Colección de Literatura, dirigida por Eduardo Naval con el concurso de Salinas. Para la colección de clásicos, Guillén, prestigioso profesor de literatura comparada, decidía el catálogo en colaboración con posibles traductores y expertos en literatura universal. Las decisiones sobre el catálogo de la Colección de Literatura las tomaban sus directores a partir de los informes de lectura que emitían los miembros de dos comités de lectura (uno para literaturas en español y otro para literaturas en otros idiomas) y de las deliberaciones en dichos comités (Cruz, 2013, p. 226). En una larga entrevista con el periodista y editor Juan Cruz, Salinas describe de dónde viene su interés:

> Personalmente, he sido siempre más partidario, y esto lo aprendí de Einaudi, de ser un editor no lector, de rodearme de gente que sí lee y que informa, de lectores de los que de alguna manera el editor conoce sus debilidades, y de que de esos informes te haga decidir si publicar un libro o no. (p. 38).

Salinas apunta a una noción distribuida de la lectura, aunque no tanto de la toma de decisiones, que se reserva el editor. Este método recuerda al utilizado por Carlos Barral, con quien Salinas había trabajado antes de dirigir Alfaguara (Murillo, 2025, p. 16). En el comité de lectura de literaturas en lengua extranjera, alguna de esa "gente que sí lee" eran traductores y traductoras que, a veces, proponían un libro no solo por su mérito, sino porque querían traducirlo (Sáenz, comunicación personal, 27 de marzo de 2018) o porque querían "salvarlo" (Amaya Lacasa, comunicación personal, marzo de 2025). No es ocioso tampoco el apunte de Salinas sobre el conocimiento de las debilidades de los lectores, que podemos imaginar de orden estético, político o incluso personal: por ejemplo, el empeño de Pablo Sorozábal en no publicar a Thomas Bernhard y el de Javier Marías y Miguel Sáenz en hacerlo (Marín, 2025). Los miembros de los comités se conocían, algunos eran amigos, y el ambiente distendido permitía no solo que las reuniones fueran festivas hasta hacer dudar de su utilidad a Amaya Lacasa (Bou, 2020), sino que los gustos y disgustos se expresaran sin ambages (Marías, comunicación personal, 2018).

Aunque estos comités constituían una red de relaciones personales, eran sobre todo una red de interacciones profesionales en la que los traductores desempeñaban tareas de mediación que iban de la traducción a los informes de lectura o la colaboración en actos de promoción (Sáenz, 2018, comunicación personal). Marín (2025), que ha estudiado el papel de Salinas como mediador cultural y enlace entre diferentes actores de esas redes, aplica la noción de mediador cultural de Roig-Sanz y Meylaert (2018) al análisis de la agencia de los traductores en el comité de lectura de Alfaguara a través del ejemplo de la publicación en España de la obra de Thomas Bernhard. Este análisis se centra en la agencia de los participantes y en sus relaciones como vías para su actualización, es decir, para su desempeño dentro de la red.

En el legado del escritor Luis Goytisolo, vendido a la BNE en 2014, se incluye el acuerdo de incorporación al "Comité Asesor de la Colección: Literatura Ediciones Alfaguara" que los miembros del comité habían de firmar para formalizar su participación (ARCH.LG/2/2). En él, se lee que entre las obligaciones de los miembros estaba asistir a:

> Un máximo de 12 reuniones de trabajo [anuales],
>
> Proponer peticiones de opción de obras a través del departamento de coordinación
>
> Examinar catálogos perdidos para pedir opciones
>
> Leer revistas suscritas por la editorial para él y devolverlas
>
> informar por escrito de los libros de su "especialidad" que hayan sido recibidos por petición suya o que le sean asignados por el Director de la Colección
>
> contrastar opiniones
>
> pasar a informes de terceros según tarifas
>
> colaborar proponiendo traductores
>
> colaborar con ventas y difusión para mejor difundir
>
> mantener secreto sobre las decisiones del comité asesor en el transcurso de las reuniones
>
> así como la posibilidad de
>
> llegar a acuerdos verbales [sobre posibles contrataciones] pero no tendrán validez sin aprobación del Director de la Colección
>
> A continuación, se detallan los miembros del comité asesor de la colección Literatura que han asistido a su constitución:

> D. Juan Benet, D. Juan García Hortelano, D. Luis Goytisolo, D. Javier Marías, Dª Carmen Martín Gaite, Dª Esther Benítez, Dª Amaya Lacasa (ausente), D. Alberto Martínez Adell, D. Juan Antonio Molina Foix, D. Mauricio D'Ors, D. Pablo Sorozábal, Dª Elisabeth Leblanc.

A esta plantilla de reputados escritores, traductores e intelectuales se unirían el propio Luis Goytisolo y el traductor Miguel Sáenz.

Lacasa aparece como "ausente" en el acto de constitución. El documento tiene fecha de 5 de octubre de 1976. Es probable que por entonces aún siguiera en Londres: en carta a Claudio Guillén del 11 de septiembre de 1975 (ARCH.CG/8/16), le informa de que tiene intención de volver a la capital británica al haber aceptado una beca de investigación. En carta a Guðbergur Bergsson del 28 de marzo de 1976, Salinas menciona una visita a Madrid de Amaya Lacasa en la que esta se queja de la vida académica (Bou, 2020, p. 252). Aunque la documentación disponible no permite fijar el domicilio o paradero de la traductora en fechas concretas, es plausible que para cuando se instauraran los comités asesores Lacasa estuviera aun becada en Londres.

Cabe la posibilidad de que esta circunstancia, junto al trabajo de "temporera" de Naciones Unidas, un trabajo en sí itinerante, privara a Lacasa de asistir a todas las reuniones del comité. Por otro lado, la exigencia del deber de los miembros del comité no parece rigurosa y la colaboración en sí no parece desdecir el tono relajado con que se relatan las reuniones. A pesar de la obligación expresa de informar por escrito, Javier Marías recordaba en 2018: "nos repartíamos los libros que se presentaban a Alfaguara, los leíamos y hacíamos informes orales (yo al menos no recuerdo haber escrito ninguno)" (comunicación personal, 30 de marzo de 2018). Si no se imponían las exigencias del acuerdo respecto a la escritura de informes, puede que la asistencia se excusara también según las circunstancias o que se informara por correspondencia.

En todo caso, Lacasa, preguntada por Enric Bou, rememoraba así su paso por los comités:

> Sí formé parte del comité de lectura de Alfaguara, teóricamente para la literatura de Europa Occidental, aunque entonces había bien poca. Formaban parte de él: Juan Benet, que en las reuniones hacía de Benet, Hortelano, hombre encantador y generoso, Javier Marías, pedantuelo siempre, que hacía como si estuviéramos en el colegio y escribía notitas. Por cierto, invadió mi territorio proponiendo *Petersburgo* de Andréi Bely, que yo creía intraducible, pero finalmente encontré a un traductor que lo hizo muy bien. Para el alemán estaba Miguel Sáenz, general y traductor (también para la ONU), para literatura inglesa y americana, una inglesa muy agradable y discreta de cuyo nombre no me acuerdo. No recuerdo quién estaba para el francés. En general, todos leíamos libros en el idioma que supiéramos e informábamos sobre ellos. Las reuniones eran divertidas, aunque dudo que sirvieran para algo. (Bou, 2020, p. 333)

Según el relato de Lacasa, los límites de las áreas de especialidad de cada miembro del comité estaban difuminados. Por un lado, ella había entrado en el comité para informar "teóricamente" de literatura de Europa Occidental, pero consideraba su "territorio" la obra de Andréi Bely, es decir, la literatura rusa. Por otro lado, ella misma confirma que todos informaban de libros que pudieran leer en su lengua original, lo que desdibuja cualquier tipo de frontera.

El relato que Sáenz y Marías (comunicación personal, marzo de 2018; Marín, 2025) hacen de su participación y del desarrollo de las reuniones hace pensar que los miembros entraban con una "especialidad" que se expandía según sus intereses y descubrimientos. Javier Marías señala que aparte de leer los libros que les enviaba la editorial, "la otra tarea (la que a mí más me interesaba) era proponer títulos que conociéramos (extranjeros en este caso)" (Marías, 2018, comunicación personal). Sin duda su interés por Bely, por entonces inédito en España,

venía de la admiración que Vladimir Nabokov tenía por él. Aparte de Bely, Marías recomendó, entre otros, a Thomas Benrhard, Robert Walser y a Osip Mandelstam, todos ellos autores fuera de la jurisdicción que en principio se le asignara (ver Marín, 2022).

Si bien Marías había propuesto el libro de Bely, fue Lacasa quien hubo de encontrar a un traductor y es verosímil pensar que fuera reticente a hacerlo al considerar el libro intraducible. El traductor que finalmente lo hizo muy bien fue José Fernández Sánchez, niño de la guerra refugiado en la URSS que no volvería a España hasta 1971. Dada esta coincidencia en la experiencia soviética, existe la posibilidad de que Amaya Lacasa se pusiera en contacto con Fernández Sánchez a través de contactos del exilio ruso. En todo caso, esa conexión fue por fuerza ya en España. Como el mismo traductor menciona en sus memorias, los exiliados españoles de la Guerra Civil no fueron un grupo compacto u homogéneo y los exiliados políticos y sus familias – como fue el caso de los padres de Lacasa – no tenían necesariamente un trato directo con los refugiados que llegaron a las casas de niños soviéticas. Es probable que el contacto se diera a través de colaboradores de la editorial Alianza o de Salvat, para las que Fernández – al igual que Lacasa – había traducido libros del ruso al comienzo de la década de 1970 (Fernández Sánchez, 1999, p. 510).

Durante esta época, segunda mitad de los años 70, no hay registro de que Lacasa publicara nuevas traducciones literarias, pero hay indicios de que siguió colaborando con Alfaguara, como veremos respecto a la Colección Clásicos. Además, puede que trabajara de forma intermitente en otras traducciones: Salinas mencionaba en 1987 que la famosa antología de acmeístas rusos había estado dando tumbos más de diez años, lo que nos hace pensar que se terminaría o estaría en curso en estos años.

En 1981 aparece en la colección Literatura un volumen de Osip Mandelstam, *El sello egipcio/ El rumor del tiempo*, traducido por Lydia Kúper, prestigiosa traductora que también estuvo exiliada en la URSS después de haber colaborado con las fuerzas soviéticas durante la Guerra Civil española (Martínez de Pisón, 2007). El empeño en publicarlo había sido de Marías (comunicación personal, 30 de marzo de 2018), pero es admisible presumir que fue Lacasa, quien mantuvo una estrecha amistad con Kúper, de quien además era vecina en Madrid (Lacasa, comunicación personal, marzo de 2025), quien encontró por segunda vez a quien tradujera un libro recomendado por Marías.

Mientras tanto, Lacasa colabora también con la Colección Clásicos de Alfaguara, dirigida por Claudio Guillén. Este guardó la ingente correspondencia que sus consultas y negociaciones sobre obras, autores y contratos generaron y su viuda, Margarita Ramírez, la donó a la BNE junto al resto de su archivo en 2021. En este fondo se puede encontrar una carta de Lacasa del 11 de septiembre de 1975 en la que responde a la propuesta de traducir *Almas muertas*, de Nikolai Gogol. Lacasa declina la oferta de Guillén por existir a su juicio suficientes y buenas traducciones y no merecer la pena el esfuerzo de añadirles notas y bibliografía (los libros de la colección incluían aparato crítico y paratextos). Propone, sin embargo:

> una edición de prosa completa, mejor dicho, casi completa (excluyendo los diarios y la correspondencia – una de mis lecturas predilectas, por cierto), incluyendo sus obras en prosa sin acabar, si no todas, por lo menos las más importantes. Me atrevo a no estar de acuerdo con que todos surgieron del abrigo de Gogol y creo que me atrevería a decir que todos surgieron de la prosa de Pushkin, y no solo porque antes de Pushkin la prosa rusa no existía como tal (exceptuando a nuestro pobre arcipreste, R.I.P.) sino porque Pushkin intentó casi todos los géneros y maneras de escribir que tenía a su alcance (…). (Lacasa, ARCH.CG/8/16)

En la carta justifica que la prosa de Pushkin inaugura la literatura rusa moderna, en oposición a Gogol, y señala la oportunidad de una posible publicación:

> si quisiéramos empezar la edición de clásicos rusos por el padre de los mismos, deberíamos empezar por la prosa de Pushkin, pero no con algunas obras, sino con la prosa en conjunto, que es como tiene más interés. Además, no creo que se haya publicado nada parecido: en la lista de traducciones hay bastantes obras, pero no hay ninguna edición que las reúna todas. (Lacasa, ARCH.CG/8/16, énfasis original)

Y añade con cierto sarcasmo respecto a los gerentes de la editorial:

> No sé si esta idea les parecerá otra vez demasiado selecta a los "duros" de Alfaguara, aunque creo que el nombre de Pushkin es lo bastante familiar por el bachillerato como para no asustar a nadie. (Lacasa, ARCH.CG/8/16)

La carta también versa sobre la negativa de esos "'duros' de Alfaguara" a publicar la obra del arcipreste a cuya muerte alude con ironía. En el archivo de Guillén se guardan listados de autores y correspondencia sobre opciones de publicación con los gerentes de la colección. A partir de estos documentos se ha podido averiguar que el *finado* arcipreste es el Obispo Avvakum, autor medieval eslavo, y los reacios "duros" de Alfaguara eran los miembros de la comisión de la Colección Clásicos, entre los que se encontraba el profesor Luis Ángel Rojo, catedrático de Economía que llegaría a gobernador del Banco de España, donde fungía por entonces de director general de Estudios. Desde ese cargo correspondía con Guillén y parece ser el interlocutor de este en la comisión (ARCH.CG/5/27). Es de suponer que en comunicaciones previas se hubiera acordado entre Guillén y Lacasa la conveniencia de proponer a Avvakum para su publicación. De la citada correspondencia entre Guillén y Rojo se extrae que la comisión entendió que la propuesta era exótica hasta exceder la cuota de "raros" de la colección. La mera etiqueta de "raros" que daban los comisionados a ciertas propuestas ya da una medida de cómo habían de ser recibidas y contextualiza el sarcasmo de Lacasa:

> ¿Te acuerdas del pobre arcipreste, mal llamado obispo, que fue quemado por segunda vez en una hoguera de Torres Blancas [sede de la editorial]? Pues yo te había prometido un montón de cosas relacionadas con el pobre arcipreste, que nunca hice. Felizmente para mí, la censura alfaguareña se ha encargado de solucionar el problema y podemos olvidar el incidente. Espero que esta vez mis sugerencias sean mejor acogidas y no nos vuelvan a echar abajo nuestros proyectos, pero tendremos que ser menos exquisitos. (Lacasa, ARCH.CG/8/16)

Por otro lado, las reticencias de la comisión parecen comprensibles pese al valor literario de la obra: se trataba de libros de factura cuidada, en tela, con papel verjurado y bien pagados a traductores y prologuistas; no es descabellado pensar que propuestas tan comerciales como un texto medieval eslavo amenazaran, a sus ojos, con disipar la hacienda de la editorial.

El tono confidencial e irónico de la carta es un ejemplo de la "peculiar relación de confianza e interés" que, según Felisa Ramos, trabajadora de Alfaguara al cargo de la colección Clásicos de la editorial, Guillén había conseguido crear con sus traductores y colaboradores (ARCH. CG/5/1). Por desgracia, desconocemos la respuesta de Guillén, aunque sí sabemos que los argumentos de Lacasa calaron. En la misma carta en que Ramos encomia la labor de Guillén, el 8 de febrero de 1980, se desglosa la situación de los distintos libros de la colección: proceso de traducción, pagos, entregas, producción, etc. Entre los trabajos de traducción en curso aparece un "Pushkin" a cargo de Amaya Lacasa. A fecha de la carta, se le había pagado ya la primera entrega, que se extendía 122 folios (ARCH.CG/5/1). Sin embargo, la colección Clásicos cesó y el proyecto de publicar las narraciones completas de Pushkin quedó en suspenso. Tardaría

aún en materializarse más de 20 años, hasta el año 2003, cuando la editorial Alba publicó el volumen traducido por Lacasa en colaboración con Clara Janés.

Además de iniciar la traducción de Pushkin, Lacasa sigue en contacto con traductores y editores en una labor propia de una mediadora cultural que no se limita a traducir: en el archivo de Guillén se encuentran dos cartas de Lydia Kúper, de 1978 y 1979, en las que discute las posibilidades de traducir obras del autor ruso Iván Goncharov. En ellas habla de Lacasa como de una amiga común y detalla como recomendación las "obras de Goncharov que tanto Amaya, como yo, consideramos aptas en primer lugar" (ARCH.CG/8/14).

De estas comunicaciones se puede establecer la siguiente hipótesis que abordar en futuras investigaciones: las redes profesionales establecidas en torno a la editorial Alfaguara y sus colecciones no solo tenían un componente de afinidad personal, sino que funcionaban precisamente *en relación con*, es decir, de forma distribuida. Esta distribución, tanto de la información como de la agencia *relativa* misma de los colaboradores (sea en calidad de traductores, de informadores, etc.) permite reconstruir la labor de aquellos mediadores cuyo archivo se ha perdido, o no se ha institucionalizado, o nunca existió y que corren riesgo de ser invisibilizados. Este es el caso de Amaya Lacasa, de quien ofrecemos un perfil profesional que se sustenta en un análisis de las relaciones ligadas a su actividad profesional.

4. Conclusiones

La reconstrucción de una labor cultural en función de materiales dispersos y archivos ajenos, como es el caso de este artículo, ilustra el ya citado concepto de *relacionalidad* de Strowe (2021) y permite, a la vez, subrayar las carencias explícitas propias de la microhistoria que menciona Levi (2012), en particular la formulación de hipótesis y la expresión del hilo del pensamiento, aunque este siempre termine por cobijarse en el envés de la trama.

Entre los constructos que teorizan el trabajo con archivos perdidos o inexistentes destaca el interesante concepto de "cuento", que Analía Gerbaudo y colegas desarrollan desde una perspectiva deconstruccionista (Gerbaudo *et al*., 2018). El concepto aborda la dificultad de contar, alude a la presencia y las figuraciones de los agentes en la investigación y apunta a problemas epistemológicos sobre la naturaleza del conocimiento que ofrece la diferenciación entre realidad (o las fuentes y evidencias exhumadas en el curso de la investigación) y el relato.

El presente trabajo, sin embargo, se limita a ofrecer hipótesis o interpretaciones en función de los documentos encontrados sin entrar en "autofiguraciones"[3]. En este sentido, se alinea más con el trabajo de Kiera Lindsey (2018), quien propone una metodología especulativa. La autora aboga por una "imaginación informada" que alimente el análisis exhaustivo de las fuentes existentes con el fin de hallar "solapamientos" y patrones con los que urdir la historia, lo que nos lleva de vuelta a Strowe y a la metodología seguida en esta investigación.

A lo largo del artículo se ha marcado cuándo se cruzaba el umbral de la suposición informada para no suplir con el relato la ausencia de fuentes. Sin embargo, nunca es del todo posible liberarse del poder de la narración ni de la imaginación, por muy informada que esté. Si quien lee esta pieza vuelve al principio con un ojo en *cómo* se introduce cada hipótesis, verá que se cumple la promesa inicial de marcarla, pero sin lograr desembarazarse por completo de la subjetividad en su exposición a pesar del esfuerzo expreso. Dicho de otro modo: si vuelve usted a leer con mínima atención el artículo desde el principio, después de este párrafo, observará que puede identificar – o al menos intuir – la posición del autor sobre algunos avatares de la vida traductora de Lacasa a través de cómo se expresan las interpretaciones o se hacen cábalas

[3] Parece pertinente señalar a este respecto el trabajo de Sigurður Gylfi Magnússon (2022), quien aúna microhistoria, relato autobiográfico e investigación de archivos de forma original.

a partir de los datos de que se dispone. Valga esto de cumplimiento y reivindicación de las exigencias de Levi (2012, p. 106) y de ejemplo de las posibilidades y obstáculos que el relato histórico plantea a la hora de mostrar a las claras el hilo del pensamiento del historiador.

Como saben Gerbaudo *et al*. (2018), la narración se cobra sus propios diezmos. Esto es algo que los escritores que se mueven entre la realidad y la ficción también conocen. Claudio Magris, cuya novela *Conjeturas sobre un sable* (1994) se basa en una historia real y se desarrolla como relato, precisamente, en torno a elucubraciones sobre ese suceso real, intentó narrar los hechos históricos que inspiraron la novela en un artículo de periódico y se dio cuenta de que:

> (…) cuando se narra, cuando se relata la historia de un hombre, la escritura se vuelve más compleja porque un hombre no es nunca reductible a una realidad unívoca de su persona. La escritura, en el intento de aferrar esta realidad humana mutable y compleja, a su vez se vuelve compleja, contradictoria, hipostática, una escritura en que las frases principales que dicen o deberían decir lo esencial son corregidas, atenuadas, puestas en duda por frases secundarias, por oraciones concesivas, por subjuntivos, por condicionales. Una escritura en la que lo que sucede se combina inextricablemente con lo que podría o debería suceder. La escritura es como un río que siempre desborda sus márgenes. La escritura siempre nos rebasa. (Magris, 2015, p. 7)

Y no solo eso. Al hilar las evidencias, el relato deviene algo distinto de la suma de estas. Si la simple acumulación de datos es ya una forma de narrativa por la mera disposición de los materiales (ver, por ejemplo, las biografías de J. Benito Fernández), las asociaciones, connotaciones y evocaciones del relato cambian el mundo según lo describen. Esto es algo que el novelista Julian Barnes ya advertía al inicio de un libro de no ficción:

> You put together two things that have not been put together before. And the world is changed. People may not notice at the time, but that doesn't matter. The world has been changed nonetheless. (Barnes, 2014, p. 3)

Así sucede con los relatos históricos, con las biografías de traductoras y con la reconstrucción de sus archivos perdidos. El riesgo está en la única solución posible, en contarlo.

5. A modo de epílogo

El trabajo de Lacasa como traductora de literatura es el de una larga fidelidad alentada por el gusto. Aunque los años de mayor actividad que hemos podido reconstruir son los de la transición a la democracia, hubo de seguir trabajando en la traducción de Pushkin en años posteriores y colaborando esporádicamente con otros traductores. A fecha de marzo de 2025, sigue trabajando en una colección de los cuentos de Chéjov (2025, comunicación personal, marzo de 2025): "Lo hago por mí, también por Chéjov".

6. Referencias

Ashrafi, N., Hashemi, M. R., & Akbari, H. (2019). Towards a new methodological approach to social historiography of translation. *Translation Spaces, 8*(2), 231-256. https://doi.org/10.1075/ts.19003.ash

Atefmehr, Z., & Farahzad, F. (2022). Microhistorical research in translator studies: An archival methodology. *The Translator, 28*(3), 251-262. https://doi.org/10.1080/13556509.2021.1944022

Barnes, J. (2014). *Level of life*. Vintage.

Benito Fernández, J. (2024). *El plural es una lata. Biografía de Juan Benet*. Editorial Renacimiento.

Bou, E., & Salinas, J. (2020). *Cuando editar era una fiesta. Correspondencia privada* (E. Bou, Ed.). Tusquets.

Bradley, H. (1999). The seductions of the archive. *History of the Human Sciences, 12*(2), 107-122. https://doi.org/10.1177/09526959922120270

Buzelin, H. (2005). Unexpected allies: How Latour's network theory could complement Bourdieusian analyses in translation studies. *The Translator, 11*(2), 193-218. https://doi.org/10.1080/13556509.2005.10799198

Cabañas Bravo, M. (2017). *Arte desplazado a los hielos. Los artistas españoles del exilio de 1939 en el país de los soviets.* Renacimiento.

Clariana-Rodagut, A., & Roig-Sanz, D. (2024). Towards a global and decentralised history of film cultures: Networks of exchange among Ibero-American film clubs (1924–1958). In D. Treveri Gennari, L. Van de Vijver, & P. Ercole (Eds.), *The Palgrave handbook of comparative new cinema histories* (pp. 401-421). Springer International Publishing.

Cruz, J. (2013). *El oficio de editor. Conversación con Jaime Salinas.* Alfaguara.

Encinas, Á. L. (2008). *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española a la URSS (1936–2007).* Comares.

Farmer, A. (2018). In search of the Black women's history archive. *Modern American History, 1*(2), 289-293. https://doi.org/10.1017/mah.2018.4

Fernández Sánchez, J. (1999). *Memorias de un niño de Moscú*. Planeta.

Folaron, D., & Buzelin, H. (2007). Introduction: Connecting translation and network studies. *Meta: Journal des Traducteurs / Translators' Journal, 52*(4), 605–642. https://doi.org/10.7202/017689ar

Gago, L. (2019). Britten y Shostakóvich, una extraña amistad desde la periferia: Luis Gago entrevista a Amaya Lacasa. *Fundación Juan March*. https://canal.march.es/es/coleccion/britten-shostakovich-extrana-amistad-desde-periferia-18926

Gerbaudo, A., Casarin, M., Guillard, A., Bernabei, V., Macheret, G., Guzmán, V. H., Repetto, C., & Prieto, M. (2018). El fuego, el agua, la biodegradabilidad: Apuntes metodológicos para un archivo por-venir. In O. Arán & D. Vigna (Eds.), *Archivos, artes y medios digitales: Teoría y práctica* (pp. 41-66). Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba.

Ginzburg, C. (2012). Microhistory: Two or three things that I know about it (J. Tedeschi & A. C. Tedeschi, Trans.). In C. Ginzburg, J. Tedeschi, & A. C. Tedeschi (Eds.), *Threads and traces: True, false, fictive* (pp. 193-214). University of California Press.

Gonne, M. (2018). From binarity to complexity: A Latourian perspective on cultural mediators. In D. Roig-Sanz & R. Meylaerts (Eds.), *Literary translation and cultural mediators in "peripheral" cultures: Customs officers or smugglers?* (pp. 263-289). Palgrave Macmillan.

Goytisolo, L. Archivo personal. Biblioteca Nacional de España. ARCH.LG/2/2

Guillén, C. Archivo personal. Biblioteca Nacional de España. ARCH.CG/8/16; ARCH.CG/5/27

Kúper, L. Archivo personal de Claudio Guillén. Biblioteca Nacional de España. ARCH.CG/8/14

Lacasa, A. Archivo personal de Claudio Guillén. Biblioteca Nacional de España. ARCH.CG/8/16

Leonhard, W. (1979). *Child of the revolution*. Pathfinder Press.

Levi, G. (2012). Microhistory and the recovery of complexity. In S. Fellman & M. Rahikainen (Eds.), *Historical knowledge: In quest of theory, method and evidence* (pp. 121–132). Cambridge Scholars Publishing.

Lindsey, K. (2018). Deliberate freedom: Using speculation and imagination in historical biography. *TEXT Special Issue 50: Life Writing in Troubled Times, 22*, 1-16.

Magnússon, S. G. (2022). *Archive, slow ideology and egodocuments as microhistorical autobiography*. Routledge.

Magris, C. (2015). Lápices de colores (discurso en la recepción del Premio FIL de Literatura). *La Gaceta del F.C.E.*, (530), 6-7.

Marín García, Á. (2022). Javier Marías como agente intercultural: El ejercicio del cosmopolitismo literario. In A. Grohmann & S. Bertrán (Eds.), *Javier Marías: 50 años de literatura (1971-2021)* (pp. 42-57). Brill.

Marín García, Á. (2025). Cultural mediators and distributed agency: The case of the publishing house Alfaguara (1976–1982). *The Translator*, 1-15.

Martínez de Pisón, I. (2007). *Las palabras justas*. Xordica.

McAteer, C. (2024). *Cold War women: Female translators of Russian and Soviet literature in the twentieth century*. Bloomsbury Academic.

Moss, M., & Thomas, D. (2021). *Archival silences: Missing, lost and uncreated archives.* Routledge.

Murillo, E. (2025). *Personaje secundario*. Trama Editorial.

Pickford, S. (2021). Le traducteur et l'archive : Considérations historiographiques. *Meta, 66*(1), 28-47. https://doi.org/10.7202/1079319ar

Platónov, A. (1971). *Dzhan*. Alianza Tres.

Pym, A. (1998). *Method in translation history*. St. Jerome.

Ramos, F. Archivo personal de Claudio Guillén. Biblioteca Nacional de España. ARCH.CG/5/1

Robinson, D. (2011). *Translation and the problem of sway* (Vol. 92). John Benjamins Publishing.

Roig-Sanz, D., & Meylaerts, R. (2018). *Literary translation and cultural mediators in "peripheral" cultures: Customs officers or smugglers?* Palgrave Macmillan.

Roig-Sanz, D., & Subirana, J. (2020). *Cultural organizations, networks and mediators in contemporary Ibero-America.* Routledge.

Strowe, A. (2021). Archive, narrative, and loss. *Meta, 66*(1), 178-191. https://doi.org/10.7202/1079326ar

Volodarsky, B. (2013). *El caso Orlov: Los servicios secretos soviéticos en la guerra civil española, 1936-1939.* Planeta.

Wakabayashi, J. (2012). History of translation. In C. Chapelle (Ed.), *The encyclopedia of applied linguistics*. (pp. 1-9). Wiley-Blackwell. https://doi.org/10.1002/9781405198431.wbeal0512

Wolf, M. (1997). *Man without a face: The memoirs of a spymaster.* Public Affairs.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Parallèles 38(1) April 2026

Life as archive: The written traces of Margaret Randall's path as translator, writer, and activist

María Constanza Guzmán
York University

Abstract

This article traces the trajectory of life-long translator, writer, and activist Margaret Randall as a key figure of the Latin American cultural archive. Centering on a contemporary definition of the archive as it relates to translation, the article introduces Randall as a transnational figure tracing her life and writings, with an emphasis of her work as a translator and cultural mediator between Spanish and English and between North and Latin America. It then centres on Randall's variegated role as a translator, editor, and contributor, most notably of the Mexico-based magazine *El corno emplumado/The Plumed Horn*. The last section discusses Randall's archive, her recently published memoir, and other sites of her writing, as traces of her key role as a cultural agent whose mediation practice was marked by politics, affect, and solidarity. The ways in which Randall herself has rendered her archive visible in her artistic and editorial work are underscored. The article ends with a reflection of what we can learn from Randall's case for conceptualizing the translator's archive, foregrounding the interplay between translation and activism in print culture, and configuring the figure of the translator at large.

Keywords

Translation and activism; Margaret Randall; Latin America; translator's archive, *El corno emplumado/The Plumed Horn*

CONTACT

María Constanza Guzmán, mguzman@glendon.yorku.ca, York University, York University, Glendon Campus, 2275 Bayview Ave. Toronto, ON M4N 3M6 Canada

 DOI:10.17462/para.2026.01.11

I approach memory and remembrance as I do in all my work, as the thread that holds history together.

Margaret Randall

1. Introduction

Margaret Randall (1936-) is a pathbreaking poet, translator, photographer, feminist, and social justice activist. Politically committed throughout her life, she has had a rich and diverse intellectual and artistic production. She has also been a life-long cultural agent in and for the Americas; early in her life she developed a strong connection with Latin America, having travelled extensively and lived in Mexico, Cuba, and Nicaragua. Translation has been present in Randall's life and work throughout—both as a formal practice in spaces of print culture, and as a more "informal" and embedded practice in artistic and activist spaces as part of her multiple forms of intellectual activity between languages and between North and South America. It is an axis through which to approach her life and self as an archive of intimate and collective hemispheric engagement.

Centering on a contemporary definition of the archive as it relates to translation, this article introduces Randall as a transnational figure tracing her life and writings, with an emphasis of her work as a translator and cultural mediator between Spanish and English and between North and Latin America. It then centres on Randall's variegated role as a translator, editor, and contributor, most notably of the Mexico-based *El corno emplumado*/*The Plumed Horn*, of which Randall was founding co-editor and regular contributor. The last section looks at Randall's archive, including published and unpublished papers, her recently published memoir, and other sites of her writing, as traces of her key role as a cultural agent whose mediation practice was marked by politics, affect, and solidarity, with an emphasis on the ways in which Randall herself has rendered her archive visible in her artistic and editorial work. The article ends with a reflection of what we can learn from Randall's case for conceptualizing the translator's archive, foregrounding the interplay between translation and activism in print culture, and configuring the figure of the translator at large.

2. Margaret Randall and Latin America

Margaret Randall was born in New York to Jewish parents; her family moved to New Mexico in the thirties and she then moved New York City in 1957. An artist and poet, in New York she met other poets such as Frank O'Hara, Jerome Rothenberg, LeRoi Jones (Amiri Baraka), Denise Levertov, Robert Creeley, Allen Ginsberg, and many other writers and artists of the time, and became part of what is now known as the Beat generation (see Calonne, 2022). During the summer of 1961, Randall travelled to Mexico City with her young son Gregory and soon decided to move to Mexico, a country with which she was to develop an intense personal and intellectual relationship. Shortly after starting to make a life for herself there, Randall married Mexican poet Sergio Mondragón and inserted herself in Mexico City's literary life and cultural scene. When she took out Mexican citizenship to be able to live and work in Mexico, the U.S. revoked her citizenship. In the late sixties Randall left Mexico for Cuba, where she lived for some time, then went to Nicaragua, and returned to the US in 1984. For decades, and specifically in the Cold War years, Randall was an outspoken critic of US foreign policy. In the eighties, when she sought to restore her US citizenship, she was denied by the Immigration and Naturalization Service (INS), which invoked the McCarran-Walter Act to deport her. She

fought the case, won, and was able to recover her citizenship. Throughout her life and until now—she is now in her late eighties—Randall has continued writing and translating, all the while connecting her artistic work with her activist activities and her political and social vision.

Randall's connection to Latin America, to Spanish and to translation, deepened during her Mexico years and involved the public and the intimate sphere. Her home with Mondragón became an intercultural and transnational epicenter during a time of vibrant creativity and tumultuous politics. Randall recalls the intellectual community and its dynamics: "Through seemingly endless nights we read to one another, often barely understanding the other's language and almost always missing hidden historical and cultural references." (Randall in Calonne, 2022). These *tertulias,* gatherings and collective conversations among artists and intellectuals, unfolded across languages. As Randall explains: "It soon became clear that we needed a forum where we could read new work in the original and in translation, a form free of the structures so often imposed by the academies or schools then in vogue" (Randall in Calonne, 2022).

In 1962, Randall and Mondragón founded a literary magazine, *El corno emplumado*/*The Plumed Horn,* a bilingual avant-garde magazine explicitly for the Americas which was active until 1969 and, although short-lived, remains influential to this day. The magazine was one of their forms of intellectual collaboration, and also a space of friendship and solidarity and a collective connection. As Koss notes, *El corno's* "day-to-day functioning" and the "potential it bore for building a transnational community" were closely aligned with "the spaces and rhythms of Randall and Mondragón's home." (p. 81)[1]. Their home was a space beyond the domestic, it served as "the necessary grounds for a transnational literary community that grew more politically engaged as the sixties (Koss, 2024, p. 82). As New York had been in the fifties, Mexico was, in the sixties, a formative context and a stage for Randall's social and cultural engagements in many ways; as she cultivated personal and affective aspects of her life, she grew stronger politically and as an artist, and became the active agent of transnational artistic and solidarity work she has been throughout her life.

3. Randall and translation

As the multifaceted woman and intellectual she has been, Randall does not frame her identity or define herself specifically by one of her practices or another. As such, she did not typically label her own professional practice as that of a translator. However, she acknowledges translation as one of her "genres": "Poetry turned out to be my genre, and later oral history, essay, memoir, and translation" (2020a, p. 89). Translation has been at the centre of her artistic and political praxis. Since she moved to Mexico, Randall began to live between the north and the south and between English and Spanish. Through years of activism she became an interpreter of sorts, between the social and revolutionary movements with which she was affiliated—in Mexico, Cuba, and Nicaragua—mediating between the Spanish-speaking local actors who were directly involved in the political struggles, and the English-speaking international community so central to the inter-American and transnational solidarity networks of the sixties and the decades that followed. Randall's continuous movement between English and Spanish can be seen in her publishing and editorial practice as well, as contributor—e.g., in magazines such as *Casa de las Américas*—and also as editor herself.

Randall's editorial involvement as a translator is particularly evident in the case of *El corno emplumado*/*The Plumed Horn,* which had a distinct, hemispheric, social-justice oriented,

[1] The magazine was very close to Randall and Mondragón's circle and to their family and intimate life. As they were both writers and regular contributors, often this intimacy transpired to their writings. We can see references to Mondragón--including ups-and-downs and tensions in the relationship--in pieces such as Randall's "The Molecules", published in issue 19 of El corno. Randall divorced Mondragón in 1969.

poetic voice[2]. The magazine emerged out of a collective sense of "the need for some sort of venue or forum—a bilingual magazine, perhaps—where good translation could provide the necessary bridge" to connect with the culture from the North and the South and help writers gain a better "grasp" of each other's culture's "nuance, trace influences" and understand more fully what they were "hearing." (Randall, 2020a, p. 124)[3]. *El corno* was based in Mexico and active between 1962 and 1969, and was "on the cutting edge of independent publishing" (Margaret Randall's website)."Together, as long as their marriage lasted," Randall and Mondragón "struggled to create a link between the younger generation of poets and artists of the two Americas" and with *El corno* they "succeeded in forging close ties with avant-garde groups and their publications throughout the hemisphere" (Rostagno, 1997, p. 60).

Randall was key to the bilingual quality of *El corno* and to situating translation at the center of its vision. In addition to publishing in all of its issues numerous pieces that were either in English or in Spanish, translation was central to the magazine. In several of its issues half or more of the contents were translations, and the book-length publications of *El corno* were often bilingual. The editorial section was written by Randall and Mondragón and was also bilingual—with the Spanish preceding the English as a regular practice. As Randall recalls, each editor's note, "was either written by both editors and published in the original and translation, or written separately as a note by each of the editors" (Randall, 2020a, p. 131). The editorials were not translations but thematic dialogues, a form of counterpoint, between the two editors in the two languages; Randall and Mondragón deployed the bilingual content in varied and creative ways, enacting a "bilingual editorial poetics" of sorts, the forms of which shifted through the years. As Rostagno notes, the two languages were linked to the visions of the two editors, which grew different through time. While in the first years of the magazine the editors shared editorial goals and philosophy, their visions grew different with time.

> Having come from New York and been a regular of the Cedar Bar in the East Village, Randall was imbued with the Beat and Black Mountain spirit. Like many of her generation, she worshipped a set of poets that included Pound, Williams, Ginsberg, and Robert Creeley. Randall's editorship displayed as well a taste for abstract expressionism" (Rostagno 1997, p. 65).

Randall describes her preferences as different from Mondragón's:

> his ideological quest and literary preferences moved toward Eastern mysticism while I began identifying more with leftist revolutionary struggle. In the Spanish half of the journal, he published somewhat esoteric work […] in the English section, I accepted more socially conscious work motivated by my own. Sometimes we presented these texts bilingually (2020a, p. 140).

Although relatively short lived, *El corno emplumado*/*The Plumed Horn* became a referent, and it remains a unique translation case among Latin American periodicals. Featuring poets from

[2] There are several scholarly works written about *El corno* in general. For works that discuss it from the perspective of translation, see Rostagno (1997); Guzmán 2020 (Chapter 3 - Periodicals as Transnational Vectors in Latin America) and Guzmán "*El corno emplumado*/*The Plumed Horn:* A Latin American Magazine's Distinct Voice between the North and the South" in *Periodical Perspectives* (forthcoming).

[3] The magazine's title brings together two symbols, one of jazz music—as a cultural symbol of the US—and the other of Mexican mythology and ancestral culture. Explaining the magazine's title, Randall notes, regarding the title, that they wanted to create one that reflected cultural creation from north and south of the border, in this case the horn—for jazz—and the "plumed serpent"—a Mexican pre-Columbian myth. The also says that "Such unexpected word pairings were popular in Mexico at the time, for literary magazines, theater groups, even restaurants and bars" (Randall, 2022a, 127).

South and North America and including diverse voices and languages—including indigenous ones, which was rare at the time—doing translation and bilingual editorial work, circulating in the North and the South, and making choices that were consistent with its editorial positioning and vision (Guzmán, forthcoming), the magazine remains a model as "an inexhaustible compendium of attempts (both failed and successful) to broaden the poetic canvas" (…) and is "a living document of the importance of hopefulness in the process of social and personal development" (Randall, 2020a, p. 158).

Although *El corno* was the most visible form of translation done by Randall in her Mexico years, while living there she also did translation work for publishers as a means to support the family—including comic books. This translation work was additional to the more "informal", or unstructured, translation, interpreting, and cultural brokering she would have been doing, on an everyday basis, as a member of the intellectual community between North and South America and between languages[4]. Randall left Mexico for Cuba and then lived in Nicaragua. In both countries, she joined the movements for social change of that time, while gradually also becoming increasingly aware of the situation and conditions of women in general and in the movements themselves. As Koss (2024, p. 99) notes, "By the mid-1970s, Randall's work began to embody the inchoate feminist possibilities" traceable in her domestic space as a site for transnational contact," and "her writing shifted towards a more engaged feminist "form of hemispheric solidarity". As her activist engagements in Latin America deepened, she also became more and more prolific and wrote in various genres—from poetry to oral history. She published a book of poems titled *So Many Rooms Has a House but One Roof* (1968), and then, among other works, *Cuban Women Now* (1974), *No se puede hacer la revolution sin nosotras* [*You cannot make the revolution without us*] (1980), and *Sandino's Daughters: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle* (1981). Although translation as such may be less present in these than in *El corno,* looking through many of her other books it is evident that they involved translation, in this case as a practice embedded in her activist and solidarity actions. This is clear in *Sandino's Daughters:* Randall is featured as the author and her voice is present as the narrator having first-hand experience with the women whose testimonies she compiled for the book; however, it is clear that many of those women—Amanda Pineda, Daisy Zamora, Nora Astorga, Sister Martha, Gladys Baez…—if not all, were interviewed by Randall in Spanish. She notes, for example:

> I interviewed several young women with similar histories, women who had become involved at an extremely early age. They almost all gave sparse testimonies, as if it were difficult for these comrades to understand the importance of their personal experiences. Perhaps they have never really known anything else and simply don't consider their lives unique in any way (1995, p. 198).

Randall's translations in this book, whether done only by herself or collaboratively, are not marked as such. This assumed, unmarked use of translation is not uncommon in field- or oral-history work nor in lesser institutionalized, more community-oriented and community-led spaces, such as social and grassroots movements. However, it is evident that the solidarity work of these contexts, and of many social movements of the sixties, was to a large extent reliant on—arguably even partly built upon—the constant work of mediation across languages. In the case of *Sandino's Daughters,* Randall's work as an oral historian, translator, and editor is at the crux of feminist intersectional activism. The movement from the field to print, as a praxis,

[4] Although these everyday cultural mediations are more difficult to trace, it is clear, given her activities and network of relationships, that in addition to written translation for print projects Randall was actively mediating between languages and between the US and Latin America, negotiating meanings and poetic forms and shaping social movements.

is an intervention on hegemonic "epistemological economies," and on the material apparatus of translation, publication, and circulation that regulates "the institutionalities controlling the circulation of texts in the symbolic networks" (Lima Costa, 2014, p. 134).

Randall's life-long practice and love of translation are evident. Once back in the US, she was invited to teach courses at a number of universities--Oberlin, Macalester, the University of Delaware, and Trinity College in Hartford, Connecticut, where she held a visiting professorship for nine years. She taught Latin American literature in translation, and poetry, being able to share with others her knowledge and lived experience across languages and cultures: "As with so much else in my life, success on a college campus came at an unexpected time. I loved my students. They taught me as much as I taught them. Teaching turned out to be an ideal reentry to the land I had left so many years before. It put me in touch with young people and the cultures they were creating" (2020a, p. 250). Since her return to the US, Randall has also continued to translate, including projects for publication such as a couple of titles for Duke University Press, four translations of works by Cuban authors for Red Mountain Press (Santa Fe, New Mexico) and others, some bilingual, for the Operating System—an experimental Brooklyn press—, such as "a brief but exciting chapbook" introducing forgotten texts of the Bolivian writer and revolutionary Rita Valdivia, and a translation of an anthology of stories by thirty-five Cuban women, *The Oval Portrait* (edited by Soleida Ríos, San Antonio, Wings press, 2017). *Only the Road / Solo el Camino. Eight Decades of Cuban Poetry,* a bilingual collection of more than fifty poets spanning eight decades edited and translated by Randall, was published by Duke UP in 2016. To this day, Randall continues to render the words and voices of her friends and comrades through translation. One such translation appears as an epigraph in her memoir (2020a, p. 247):

> The homeland
> calls out to us in great
> voices
> like the mother
> to her son
> when dinner is served
> and he's gone in search
> of something to adorn the table.
> —Antonio Castro[5]

With respect to her own writings, though her work has occasionally been translated into other languages, most translations have been into Spanish, with publications in several countries. Randall recognizes with gratitude the important work others have done translating her work as well. Poems and collections of her work have been published in bilingual, English-Spanish editions, such as *As If the Empty Chair / Como si la silla vacía* (US, Wings, 2011). Among the translations into Spanish are *Traspasar los límites: Haydée Santamaría* (translated by Aida Bahr, ed. Moneda, Chile), *When Justice Felt at Home / Cuando la justicia se sentía en casa* (Cuba, Vigía, 2018), and *La Llorona / The Llorona,* a Spanish translation by María Vázquez Valdez (Cuba, Vigía, 2015).

When it comes to the translations of her work, she has collaborated with the translators at times. It has also been important for her, especially for certain projects, to have a translator who can relate to the political experience she narrates:

[5] A stanza from the poem "Patria", unpublished in its Spanish original, translated into English by Randall and included in *I Never Left Home.*

> With translation occasionally there have been special considerations as well. When I was looking for someone to translate my suite of poems about the disappeared into Spanish, I didn't just want a poet with a profound command of that language but someone of my generation whose life, like mine, had been affected by the tragic phenomenon. (Randall, 2020a, p. 290)

Randall expresses being "immensely grateful to those who have translated my poetry into other languages, especially Spanish, for which I feel I have a natural audience." (2020a, p. 290) To this day, translation remains an important part, and a recurrent activity, in Randall's life. She remarks:

> As I've approached and passed my eightieth year, I've worked with an intensity I hadn't known to this point in my life, with regard to translation but also my own work. I almost seem to be flying. My mind is constantly in motion, making connections and opening itself to new possibilities (2020a, pp. 287-88).

In her memoir, we find this poem that reveals that, for Randall, translation has been as political and poetic as it has been existential, a space for contemplation and reflection:

> TRANSLATION AFTER ALL
>
> We trip over language, revel in the spoken word
> and wonder
> about origins, who is distinguished
> by its use and who less human
> lacking its finesse.
> The big brain small brain thing
> serves as explanation.
> But isn't
> it ironic we of the tiniest computer chips
> insist large brains are needed
> for cognition?
> Suddenly a linguist informs us it's not language but grammar
> raises humankind above the other mammals,
> combining words the skill
> that sets us apart.
> I wonder
> then how we might hear the silence between barks,
> bugle calls, growls, whistles, trills and grunts,
> how many discrete phrases a whale
> sends
> through its darkness of singing seas.
> Imprisoned within an image of self that admits no rival,
> we measure
> sound with our own poor ears,
> spend billions on gaping receptor dishes
> listening to the universe.
> Unable to fathom others'
> language except through ours,
> we may be polished in our speech

but arrogance and failed imagination
keep us from translation[6].

4. Randall's archive

Throughout her committed life, Randall spent decades moving around, her activity involving multiple countries, relationships, collectives, and movements. Consistent with such diverse, transnational and bilingual engagements, Randall's archive of textual material ranges periods, languages, and formats. On the one hand, there are a few collections housing some of her papers, including the Princeton University Library Collection of Margaret Randall Materials (1967—1968 and 1977—1999), and the New Mexico archives. In addition to collections devoted to Randall herself, one finds Randall's papers—especially correspondence—in other collections, such as those of Reese Erlich (Archival Collections at Stanford University) and The Thomas Merton Center (at Bellarmine University). A living intellectual, Randall remains active and has digital presence as well, as she keeps her own website https://margaretrandall.org/ The Open Door Archive at Northwestern University also houses information about her and the entire collection of *El corno emplumado* in digital form.

From the perspective of the textual archive, Randall's case is rich and complex however, one that foregrounds the multiple entanglements of translation, writing, and life. Any translator's archive is heterogeneous:

> Translators' bodies of texts comprise the translations themselves and translator's writings and accounts about their work. These are in the form of articles and interviews, and also of footnotes, prefaces and other paratexts, and various instances of what Feltrin Morris calls "loci of visibility" (p. 10). They also comprise manuscripts and unpublished pieces, such as drafts, proofs—the so-called *avant-textes,* as well as letters, contracts, and other such materials. (Guzmán, 2020a, p. 47)

The complexity and heterogeneity of the interplay between archives and translation has been studied from various perspectives (see for example Goldchluk & Cabrera, 2020; Guzmán, 2020a; Anokhina & Sciarrino, 2018; Hersant, 2020; Elsadda, 2022). Randall's archive is particularly complex, both because it bears traces of a life in many places and countries, in constant motion, and because she embraced a multiplicity of writing genres, spaces, forms, mixings, and recombinations.[7] A very prolific writer—she is said to have published over 100 books across multiple genres and formats—Randall also published in book form materials that would otherwise be considered archival, such as correspondence. These appear in fragments in her memoir, and recently also in book form, with volumes such as *Letters from the Edge: Outrider Conversations* (2025)*,* which includes full length and selections of letters she exchanged with Walter Lowenfels, Laurette Séjourné, Arnaldo Orfila, Susan Sherman, and Greg Smith. Her inclusion of letters is considered and deliberate. Describing the book, Randall notes that "unlike other books that are limited to the letters of a single person outstanding in her or his field, these are two-way conversations that bring history to life", and says she chose specifically these writers and artists by their "outrider status," as they "bucked the system to produce meaningful work, even when this resistance to societal pressure cost them something in terms of what we generally understand as success" ("Loud Letters", 2025). In the book's "Final Thoughts", Randall notes:

[6] This poem by Randall appears in her memoir, inserted between paragraphs in which she discusses her rich and diverse relationship she has had with translation throughout her life and across projects (Randall, 2020a, our sup. 287).

[7] Her case, thus, sheds light on the frequent challenges of separating manuscript and print.

> The epistolary genre is unique. It is immediate and not overly polished, reflecting the place, time, and history propelling each letter writer. Letters aren't written for publication, but carry a spontaneity and authenticity not often found in the more formal literary genres. They are by their nature a dialogue, depending on both correspondents to push it forward. They are generally not produced for posterity but may turn out to be a more interesting mirror —because of this. Most of the letters in this book were written long before digital communication. They traveled long distances, sometimes by unsophisticated means, and carried with them a desire to sit down with the other for a face-to-face conversation. Nostalgia and desire live between the lines. The thoughtfulness generated by slow travel imbues them with a quality that is often missing today. (Randall, 2025a)

This is but one example of several in which Randall has brought her archive to print. Other books of a memoir nature and featuring her archive are *To Change the World: My years in Cuba* (2009)*, Ruins* (2011), *More than Things* (2013), *Letters from the Edge* (2024), and *More Letters from the Edge* (2025). One notable instance of rendering the archive in print that goes beyond unpublished materials can be found in *My Life in 100 Objects* (2020). In this book, Randall incorporates objects from her life—photographs and others—as sorts of prompts that appear embedded within her poetic personal reflections. The publisher's blurb notes:

> As Randall's adventures often coincide with important moments in history, many of her objects provide a transcontinental glimpse into social upheavals and transitions. She shares memories from her years in Cuba (1969 to 1980) and Nicaragua (1980 to 1984), as well as briefer periods in North Vietnam (immediately preceding the end of the war in 1975), and Peru (during the government of Velasco Alvarado).

In Randall's archive, as well as in her editorial praxis, in addition to her name one often finds many other names featured. Of comrades, collaborators, companions. In her archive and trajectory, we see a cultivated collective drive and ethics. Seen as a composition of decades of variegated engagements, Randall's praxis resonates with Cristina Rivera Garza's ideas of working with the archive and of writing as "disappropriation. A theorist and a writer in her own right, Rivera Garza notes that writers are, to a great extent, "samplers" of fragments, ideas and texts of others, that those others—their voices, ideas, experiences—are inscribed in texts, and that, thus, their presence ought to be rendered visible and acknowledged (Rivera Garza, 2013, p. 24; in Guzmán, 2024). Whereas the question of authorship in print practices is often in tension with collaborative and collective processes—such as translation—, Randall's editorial range displays features of "communal" authorship.

5. Conclusion

Margaret Randall's life is a transnational archive in and of itself, one that traces relations between regions, languages, poetry and words, politics, and solidarity. From a Latin American perspective, her life is an archive of social and political movements and of internationalism, a life of an engaged witness. Importantly, it is also the archive of a woman's life, one inscribed in her own body, revealing of the entanglements between the political and the personal in a tumultuous century and which, unsurrendered, remained committed to the struggles of women across the Americas.

Randall's life sheds light on the complexities of translation and of outlining the figure of the translator in various ways. One of the main insights about thinking of translators specifically is that separating translation practice from other writing practices of an intellectual is not an option, as the boundaries between practices are not only blurry but mutually infused, intertwined, and cross-pollinating. In the case of Randall, translation is a locus of her work

as an editor and her praxis as an activist and public intellectual. This positionality and form of social and cultural action inscribed her translation praxis and rendered it meaningful and distinctive.

Randall's life and work were structured by the political matrix of the "global sixties" and the Cold War. Her politics aligned with movements that countered the role of the US as an imperial power. She joined collectives striving for change. Randall's involvement in, and even her spearheading of, numerous initiatives through several decades, has been driven by a commitment to social justice, internationalism, progressive politics and solidarity. *El corno emplumado*/*The Plumed Horn* was the project and venue in which this can be seen most clearly. As Koss (2024, p. 80) notes, the magazine aimed to connect from throughout the Americas, "joining avant-garde poetry and little magazine communities in anglophone North America and Latin America with the aim of cultivating a broad transnational coalition in pursuit of literary and spiritual openness outside the context of Cold War political manoeuvring".

A unique feature of *El corno* as a story of translation and translators is the fact that it expands the range and the spectrum of what constitutes the "space" of translation in the cultural field. Specifically, it reveals the link between translation, gender, and the intimate space, as political: As much as translation in *El corno* was a form of "staging" the public sphere (Ardis, 2008), the magazine and its plurilingual poetics and overall narrative and translation praxis was a "staging" of the private. The home was the space of translation and of collective action. As Koss (2024, p. 82) notes, it should thus not be seen as "nonhistorical"—in the sense of the conventional home, reproducing national norms. Their "subversive deployments of domestic space" in the 1960s reveal a North American—in fact, inter-American–poetics "not synchronized with the demands of national, institutional time—or international geopolitics." "Rather than seeing the home as an insular and secure sphere in which the nation reproduces itself" […]their "approach to mid-century domestic space offers distinctly different possibilities, even as this work unfolded within and against the patriarchal structures that defined life in both normative and countercultural contexts". Randall and Mondragón's home was a site for a politics of affect, communal experimentation and engagement, and hemispheric solidarity.

The variegated ways in which the interplay between translation and archive manifests itself in Randall's life is evidence of the importance of not only observing and reflecting upon elements of the archive, but actively engaging with it for present intellectual and political engagements. Speaking specifically of her own archive and of the value of past documents and archival research for our times, Angela Davis (2019) underscores their role in cultural and intellectual historiography. She suggests that history, including recent history, and past intellectual and activist engagements offer new insights for collective knowledge, allowing us to see ways of working together and exploring territories of struggle"[8]. Davis's papers, like Randall's, are testimony and reveal the continuum between intellectual and activist labour.

The space of an editorial project itself, and of print, can produce and perform small and large interpretive *revolutions*:

> Translation, like writing, is both part of a subject's body and of her archive, as much as it is part of cultural history. The translator's archive is illuminating of specific "translation zones", that is, "linguistic hot spots" on which a "subset of politics at large, with particular agendas and strategic interests" is superimposed (Apter, 2006, p. 130). […] Like writing, translation may be a response of love; it may be one of anguish for what a work engenders

[8] These were some of Angela Davis's remarks during *Radical Commitments*, a conference celebrating the Schlesinger libraries acquisition of the papers of Angela Y Davis. Radcliffe Institute, Harvard University. October 29, 2019.

> in its readers, or one of awakening, as one becomes aware of history (histories) and feels compelled to bear witness and tell someone's story, to voice it and make it known. (Guzmán, 2020a, p. 55)

Randall was a witness of the century and, through translation, expanded her act of bearing witness while actively raising awareness through several forms of language praxis. Hers is a story that demonstrates that mobilizing translation to recalibrate social relations may work alongside questions of *how* and even *whether* to translate but must go beyond. It demands a sense of responsibility: "textual scrupulousness is only certain good. There must be an activist dimension to translation which involves an engagement with the cultural politics of society at national and international levels" (Cronin, 2003, p. 135). The ethical imperative also goes beyond translation practice to the very terms of academic engagements on language, languages, and translation, to the questions we ask when we look at the interplay between translation and history. When engaging with translation's historicity—as Vicente Rafael (2016, p. 2) argues—we are compelled to ask such questions as: "Who speaks and to whom? By what right and in what idiom? Who or what is the *I* that addresses *you*, whoever you might be, and how does it come about in this particular language that we share?"

For Randall, translation has been much more than a textual activity. It has been a form of living, transnationally and engaged, in movement and relation. This is reminiscent of what Price (2022, p. 107) proposes when describing "attunement" as a form of relation in translation, as a means to observe "how people are selective in what they comprehend or assimilate when they are in multilingual spaces" and compels us to study "the lived phenomenology of translation, the sensory and affective experience of apprehending another's speech". Looking at Randall's past praxis interpellates us for our present. As an instance of print culture engrained in movements for social action and political change, her life is an archive that shows us forms of strategic, critical, and contrapuntal uses of translation praxis enabling plural and shifting intellectual cartographies. And the writing/translating/speaking out continues driven by the same ethical imperative:

> I'm 88 years old, so I have nothing to lose. I feel that one of the privileges of old age is being able to say what you feel needs to be said," […] "My work is a cry against — or a shout out against — what I think they're trying to do to us today, which is erase our memory, erase our creativity and our awareness of what's going on around us[9].

Margaret Randall remains a cultural figure and a referent. Her multi-faceted engagements with translation, as a translator, a bilingual editor, a recorder of women's stories—through oral history and lifelong friendship and solidarity—and even as an artist in multiple modalities and media (e.g., as a photographer) are evidence of decades of grassroots engagements along the hemisphere. Hers is a remarkable case, as a woman, who has actively contributed in various ways to archiving and making her work visible, thus modeling ways in which invisibilised engaged translators and translation praxis can be recovered and recorded through archives. Although "in the ongoing exercise of a genealogy, the reading and interpreting of an archive is never completed", its elements and materials, what constitutes it—however open, raw, and supplementary in nature, shall continue to elicit and prompt new questions, thereby offering, from within their composition and their being, new paths for enquiry." (Guzmán, 2020a, p. 55). Randall's life-archive illuminates our turbulent present, as an activist node and collective nucleus in the intellectual archive of our continent.

[9] In interview with Hodock (2025) on the occasion of the launch of *Letters from the Edge.*

6. References

Anokhina, O., & Sciarrino, E. (2018). Plurilinguisme littéraire : De la théorie à la genèse. *Genesis. Manuscrits - Recherche – Invention, 46*. https://doi.org/10.4000/genesis.2554

Apter, E. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton University Press.

Ardis, A. (2008). Staging the Public Sphere: Magazine Dialogism and the Prosthetics of Authorship at the Turn of the Twentieth Century. In A. Ardis & P. Collier (Eds.), *Transatlantic Print Culture, 1880–1940: Emerging Media, Emerging Modernisms* (pp. 30-46). Palgrave Macmillan.

Calonne, D. S. (2022). Margaret Randall: Poet, Feminist, Revolutionary, and *El Corno Emplumado*. *The Beats in Mexico.* Rutgers University Press.

Cronin, M. (2003). *Translation and Globalization.* Routledge.

Davis, A. (2019). Radical Commitments Conference. Keynote by Angela Davis. Radcliffe Institute, Harvard University. October 29, 2019. https://www.youtube.com/watch?v=02cOcGNNLTY

Elsadda, H. (2022). An archive of hope. Translating memories of revolution. In S. Deane-Cox & A. Spiessens (Eds.), *The Routledge Handbook of Translation and Memory* (pp. 315-325). Routledge.

Feltrin-Morris, M. (2018). Welcome Intrusions: Capturing the Unexpected in Translators' Prefaces to Dante's Divine Comedy. *Tusaaji: A Translation Review*, *6*(10), 1-10. https://doi.org/10.25071/1925-5624.40348

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI.

Goldchluk, G., & Cabrera, D. (2020). Entre le don et la traduction : Formes de la critique génétique en Argentine. *Continents manuscrits, 14, 1-11*. https://doi.org/10.4000/coma.5165

Guzmán, M. C. (2020a). (Re)visiting the Translator's Archive: Toward a Genealogy of Translation in the Americas. *Palimpsestes. Revue de traduction*, *34*, 45-58. https://doi.org/10.4000/palimpsestes.5538

Guzmán, M. C. (2020b). *Mapping Spaces of Translation in Twentieth-Century Latin American Print Culture*. New York: Routledge.

Guzmán, M. C. (2023). Translation and Print Culture in Latin America. In D. Kripper & D. Cabrera (Eds.), *Routledge Handbook of Latin American Literary Translation* (pp. 310-330). Routledge.

Guzmán, M. C. (2024). Traductologías de(sde) el Sur: aproximaciones a un pensar situado de la traducción en y para América Latina y el Caribe. *Revista Chilena de Literatura, 109*, 25-48.

Guzmán, M. C. (forthcoming). *El corno emplumado*/*The Plumed Horn:* A Latin American Magazine's Distinct Voice between the North and the South. Special issue: *Turning the Page. Para-Literary Translation in Periodicals*. In Ş. Tahir Gürçağlar, B. de Groote, & G. Regniers (Eds.), *Periodical perspectives.*

Hersant, P. (Ed.). (2020). Dans l'archive des traducteurs. *Palimpsestes, 34,*.

Hodock, M. (2025). "Loud Letters". The Paper. https://abq.news/2025/04/loud-letters/

Lima Costa, C. (2014). Feminist Theories, Transnational Translations, and Cultural Mediations. In S.Alvarez, C. de Lima Costa, V. Feliu, R. Hester, N. Klahn & M. Thayer (Eds), *Translocalities Feminist Politics of Translation in the Latin/a Américas* (pp. 133-148). Duke UP.

Koss, Z. (2024). Margaret Randall and Transnational Domestic Space Translating George Bowering in El corno emplumado. *Canadian Literature*, *256*, 80-102. https://doi.org/10.14288/cl.vi256.198584

Price, J. (2022). Translation Frequencies: Tuning in and out in Multilingual Settings. In M. C. Guzmán & Ş. Tahir Gürçağlar (Eds.), *Negotiating Linguistic Plurality: Translation and Multilingualism in Canada and Beyond* (pp. 107-128). McGill-Queens University Press.

Rafael, V. (2016). *Motherless Tongues*. Duke University Press.

Randall, M. (1974). *Cuban Women Now: Interviews with Cuban Women*. Women's Press.

Randall, M. (1995). *Sandino's Daughters: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle*. Rutgers University Press.

Randall, M. (2009). *To Change the World: My Years in Cuba*. Rutgers University Press.

Randall, M. (2011). *Ruins*. UNM Press.

Randall, M. (2013). *More Than Things*. University of Nebraska Press.

Randall, M. (2020a). *I Never Left Home: Poet, Feminist, Revolutionary. A Memoir of Time and Place.* Duke University Press.

Randall, M. (2020b). *My Life in 100 Objects*. New York University.

Randall, M. (2022). *Traspasar los límites: Haydée Santamaría.* Ediciones Moneda.

Randall, M. (2024). *Letters from the Edge: Outrider Conversations.* New York University.

Randall, M. (2024). Website: https://margaretrandall.org/

Randall, M., & S. Mondragón (2024). *El corno emplumado*/*The Plumed Horn.* Digital collection in *Open Door Archive* https://opendoor.northwestern.edu/archive/collections/show/5

Randall, M. (2025). *More Letters from the Edge. Outriders Conversations.* New Village Press.
Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets Editores Mexico.
Rostagno, I. (1997). *Searching for Recognition.* Greenwood Press.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.