

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

1. Introduction

Les correspondances d'écrivains ont été étudiées avec assiduité par la critique au cours des années 2000 et 2010¹. 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 péri-texte : 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 10948/1/236²). 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 1^{er} 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 destinataire. 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 destinataire, 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 1976³. 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 1984⁴, 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 », 1^{ère} 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-1^{er}-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 écrit⁵. Après leur rencontre, et une première série de modifications, Sarraute reviendra encore par deux fois sur le texte ainsi produit⁶.

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 collaboration⁷. 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 entraîne 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 concrètes⁸.

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 view⁹.

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 passé¹⁰.

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 dominated¹¹.

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'éditeur¹².

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 sleeve 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-aines-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 pass¹³.

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 1^{er} 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 9^e 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 indépendants¹⁴. 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 proposer¹⁶. *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, célébra 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/hjlb.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.
- Schiffirin, 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.