

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

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'études¹ 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 privées². 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 11^e 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 descriptive³, 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 critique⁴, 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-translative, 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 recreation 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 19^e siècle. *Il piccolo naviglio*, quant à lui, retrace l'histoire de quatre générations de la famille de Sesto degli Angeli depuis la fin du 19^e 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 Chapuis⁵, 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 exécration. 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 Luxembourg. Valeva forse la pena di chiedere i particolari? A che scopo sapere di più se Rosa Luxembourg, 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 fleuve⁶, 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 « *spalette* » a pour synonyme « *parapetto* »⁷. On observe enfin une autre révision lexicale : « échauffourée », qui présuppose une violence physique⁸ et traduisait le terme « *tafferugli* », qui n'implique pas de dimension physique⁹, 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 artificiale 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'emphasis 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 contenu¹⁰. 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 1996¹¹, 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 déclarations¹⁴. 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, 1^{er} 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'implication 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
Implication	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 impliquer 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'implication 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 implication.

Texte italien, p. 101	Tapuscrit 2, p. 141	Tapuscrit 3, p. 141	Répétitions présentes dans le roman
[la] parola <i>vermeille</i> riferita alla sua triste testa di un Alcide senza cognome dallo sguardo fisso davanti a sé.	[le] mot <u>vermeille</u> appliqué à sa triste tête d'Alcide sans nom de famille au regard rivé droit devant lui	[le] mot <u>vermeille</u> 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'implication 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 19^e 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). Éléments 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.