

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

Anne-Laure Rigeade

Université Paris Est Créteil

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

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

Keywords

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

CONTACT

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ne semble s'être intéressé à en conserver les avant-textes, contrairement à la correspondance de Clara Malraux dont on retrouve aisément des traces².

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

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

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

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

Appliqués à notre corpus, ces mots décrivent bien les cas de traductions qui n'ont jamais vu le jour, mais dont la correspondance avec les éditeurs, par exemple, portent la trace. Réduite à l'état de potentiel, la traduction est actualisée plus tard, par une autre traductrice. Ainsi, les premières discussions autour de la traduction de *A Room of One's Own* commencent en 1930 : comme l'atteste une lettre de la Hogarth Press du 13 novembre 1930³, Marguerite Guéritte propose l'essai aux éditions Stock, qui refusent car ils le considèrent intraduisible en termes culturels, résume Laura Marcus (2002, p. 331). Dans ce cas précis, c'est le caractère genré du texte original – féministe, pas assez récupérable comme texte universel – qui justifie, aux yeux de l'éditeur français, sa non-traduction.

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

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

Autre raison qui explique l'impossibilité pour un projet de traduction d'aboutir : le refus, cette fois, non plus de l'éditeur, mais du traducteur lorsque les conditions matérielles, de salaire et/ou de délais ne lui conviennent pas. Ainsi, les archives des éditions du Seuil contiennent un échange de lettres datant de mars 1989 entre Fabienne Durand-Bogaert et Anne Freyer qui lui propose 6000 francs pour la traduction d'une sélection de la correspondance ; Fabienne Durand refuse – elle m'a confié au cours d'une conversation que c'était bien trop peu pour les 600 pages de traduction en plus de la sélection de lettres à effectuer ; Anne Freyer s'était déjà adressée en 1987 à José Kamoun avec une proposition à 5000 Fr, et on suppose qu'elle avait également refusé. Un volume sera finalement publié en 1999 et dans une traduction de Claude Demanueli. Dans les archives du Seuil, on peut également consulter des contrats d'édition, parmi lesquels celui de José Kamoun, signé le 7 juillet 1987 pour la traduction d'un recueil de nouvelles, *La Fascination de l'étang*. La rémunération offerte est de 80 Fr par page dactylographiée, avec des droits s'élevant à 1% sur le prix de vente⁴. La correspondance publiée sur la plateforme MAPP (Modernist Archives Publishing Project)⁵, entre la Hogarth Press (ou Stock ou Gallimard) et certaines des premières traductrices françaises comme Simone David tourne souvent autour de ces questions contractuelles de tarifs. De telles négociations salariales rappellent la précarité du métier de traducteur, expliquant la secondarité de l'activité de traduction. Les traductrices mentionnées à l'instant – José Kamoun, Fabienne Durand-Bogaert, Claude Demanueli – sont enseignantes d'anglais, ce qui leur assure un salaire fixe : comme les écrivains, les traducteurs ont, pour reprendre l'expression du sociologue Bernard Lahire (2006), une « double vie » ; mais, à la différence des écrivains, ils ont une « auctoritas fragile », comme l'écrit Fabienne Durand-Bogaert (2014, p. 16).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Voir : <https://www.imec-archives.com/archives/fonds/208CML>.

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

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

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

Les premières lettres, de 1926 à 1927, manifestent le désir de Georgette Camille d'introduire l'œuvre de Virginia Woolf en France et les réponses de Woolf l'y encouragent⁷ : « I am so sorry to trouble you so –but I am anxious to introduce you to French readers. And my greatest desire is to be quite successfull » (lettre de Georgette Camille datée du 14 janvier 1927). En janvier 1926, par exemple Woolf répond à Georgette Camille demandant s'il reste des livres d'elle à traduire que *Voyage Out* et *Night and Day* seraient encore disponibles : « I should be glad if you liked to translate either of these, and would find out what the terms would be from the publisher » (CML 30.28). Puis, dans une lettre du 16 novembre 1927, Woolf dit à Georgette Camille de se tourner vers Stock pour toute traduction (Georgette Camille voulait traduire une nouvelle). Entre temps, d'autres lettres disponibles sur la plateforme MAPP montrent que Stock gère maintenant les droits des traductions françaises. Le 14 mars 1928, Georgette Camille parle d'une rencontre avec Marcel Thiebaud, secrétaire de la *Revue de Paris* qui envisage de publier un long texte d'une cinquantaine de pages et demande à Woolf si elle aurait des inédits. Elle annonce par ailleurs avoir traduit presque tout « Monday or Tuesday » et voudrait le publier en volume. Virginia Woolf lui répond le 19 mars en lui disant qu'il ne reste aucune nouvelle inédite. Le 21 avril, Georgette Camille dit qu'elle a rencontré Stock qui lui a confié la traduction de *To the Lighthouse* et demande à Woolf un exemplaire du livre. Cela explique sans doute pourquoi on retrouve, dans les archives, la traduction du début de *To the Lighthouse*. Mais les lettres permettant de comprendre pourquoi finalement Georgette Camille ne traduira pas ce roman manquent dans le dossier. En revanche, concernant les nouvelles, elle reçoit une fin de non-recevoir de la part de Leonard dans une lettre du 17 octobre 1929, qui la prévient du fait qu'il ne lui accordera aucun droit de traduction pour *Monday or Tuesday* au motif que seul Stock le pourrait. La réponse de Georgette Camille ne se fait pas attendre et le 19 octobre 1929, elle écrit :

Je suis très étonnée de ce qui se passe à propos de MONDAY OR TUESDAY. J'ai traduit et publié depuis Décembre⁸ 1926 un certain nombre de ces nouvelles avec l'AUTORISATION de Mrs Virginia Woolf.

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

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

J'ai été l'une des premières en 1926 à parler en France de Mrs Virginia Woolf dans des articles, par des essais de critiques, par la traduction de ses contes. J'ai vu Mr Chardonne et Melle Delamain en Mars 1928. À cette époque, ils m'ont affirmé que MONDAY OR TUESDAY ne les intéressait pas, étant de trop petit format pour leur collection. Mrs Woolf m'écrivait encore le 19 Octobre 1927 «I believe that the Library Stock is publishing soon a translation of Mrs Dalloway which may help you to find publishers should you wish to translate any more of my stories».

Il m'est impossible de renoncer à la parution de ce livre ; chez Stock ou chez tout autre éditeur. Je vais voir d'ailleurs le directeur de Stock à ce sujet.

Je vous demanderai donc, de votre côté, de mettre cette affaire au point, dans la mesure où vous pouvez user de votre autorité, vis à vis des éditions Stock, à qui vous avez donné l'option pour la traduction des œuvres de Mrs Virginia Woolf, et d'exiger si possible la prochaine parution de MONDAY OR TUESDAY, chez eux ou chez Fourcade, dans ma traduction.

J'ai eu pendant trois ans une correspondance suivie avec Mrs Virginia Woolf, que facilitait un certain nombre de relations communes comme J. E. Blanche, Allanah Harper, Edith Sitwell ; je suis fort étonnée du manque de sympathie dont votre lettre témoigne⁹.

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

Il serait tentant de penser que le choix de Leonard Woolf d'écarter Georgette Camille aurait à voir avec son genre, dans un contexte où les intercesseurs sont principalement des hommes. Mais car Leonard Woolf a au contraire soutenu des traductrices comme Simone David sous réserve de l'acceptation de l'éditeur auquel il a cédé les droits français, Stock, comme le montre la correspondance de 1927 publiée sur la plateforme en ligne du MAPP¹⁰. Pour expliquer l'évincement de Georgette Camille, on peut donc plus raisonnablement penser que Stock ne voulait pas publier le recueil de nouvelles (pas plus que les essais) ; le premier recueil de nouvelles ne sera d'ailleurs publié en français que bien plus tard, en 1991, aux éditions du Seuil, sous le titre : *La Fascination de l'étang*.

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

C'est vers 1926 qu'Edmond Jaloux, le grand critique et angliciste d'alors, me donna un petit livre illustré Monday or Tuesday, illustré par quatre bois gravés de Vanessa Bell et édité cinq ans auparavant par la Hogarth Press. « Lisez ça, me dit-il, c'est un nouvel et grand écrivain anglais » (...) Jacques-Émile Blanche (...) ne m'avait pas parlé de Virginia Woolf. Je l'ignorais donc¹¹.

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

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

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

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

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

Cette « folie » malade et mortifère de Woolf devient une grille de lecture de l'œuvre, des années 1930 jusqu'à récemment dans la réception française¹². Loin de cette hantise de la mort, le texte de présentation rédigé par Georgette Camille sur l'œuvre de Woolf, qui paraîtra dans *Les Cahiers du sud* en 1928, et plus particulièrement, l'un de ses brouillons accessibles dans les archives, célèbre la vie, la vitalité de l'écriture woolfienne :

Influencée par les grands russes dont elle rappelle la merveilleuse clairvoyance, le prodige est que, renouvelant toute la composition de l'intrigue, elle ne s'écarte point de la grande tradition anglaise qui, libérant le roman de toute logique, permet à la vie d'y couler inévitable, pleine de détours, d'ombres, d'accidents.

Virginia Woolf, en dehors du temps, de l'espace, nous livre un monde particulièrement translucide. Prenant position d'impartial témoin, elle n'explique rien, mais antenne du sensible, nous met en communication avec la vie même¹³.

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

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

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

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

Logé (qui signe Marc Logé¹⁴), seule voix féminine parmi les critiques s'intéressant à Woolf durant la première réception, n'a pas été écoutée ni relayée. Outre le vitalisme woolfien, Logé insiste sur son « génie » « vigoureux », quand les critiques masculins, de Louis Gillet à Floris Delattre font de Woolf une sous-Joyce, faible et délicate¹⁵. Cette hypothèse que j'avance de l'éclipse subie par Georgette Camille critique à cause de son genre et de sa sensibilité à des aspects différents, plus vivants, de l'œuvre de Woolf par rapport aux critiques masculins, est à traiter avec prudence, néanmoins. En effet, d'autres raisons peuvent expliquer cette éclipse, et notamment le fait que Georgette Camille n'a pas réussi à trouver sa place dans le champ littéraire. En effet, Georgette Camille n'a pas seulement été oubliée comme traductrice-introductrice mais aussi comme autrice. Stéphanie Caron, qui lui consacre un article, insiste sur le fait que Georgette Camille a cessé de publier rapidement, après avoir fait paraître en revue un seul texte personnel, « Surimpression » dans les années 1920, et que « difficile à localiser sur l'échiquier littéraire, celle-ci se condamnait presque inexorablement à l'oubli »¹⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dans certains cas (rares) néanmoins, comme dans cet exemple (voir Figure 1), les ruptures de construction figurant dans le texte original sont conservées :

Placard corrigé de *Flush* – Catherine Bernard

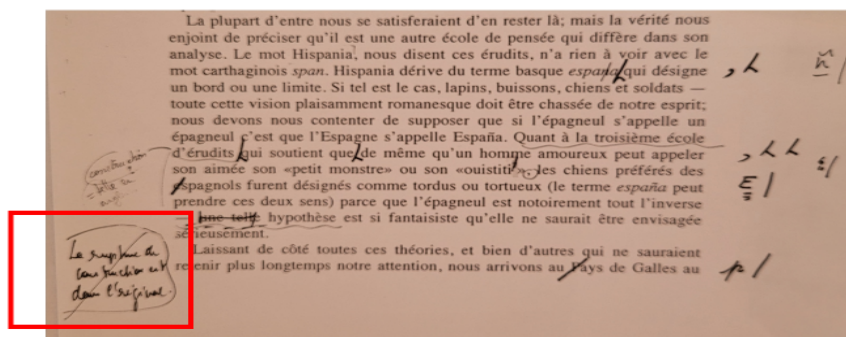


Figure 1. Placard corrigé de *Flush*, annoté par Catherine Bernard et la relectrice de Gallimard

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

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

Mademoiselle,

c'est avec grand plaisir sur nous vous chargeons de la traduction de *Waves*, de Virginia Woolf. Nous vous donnerons 3500 F (trois mille cinq cents francs) pour cette traduction, payables moitié à la remise du manuscrit, moitié à la mise en vente, étant entendu que de toute manière le complément du prix vous sera versé au plus tard trois mois après la remise du manuscrit.

On reconnaît à votre traduction un grand écrivain. Sans doute faut-il d'abord songer au lecteur français et viser à un équivalent littéraire plutôt qu'au mot à mot trop servile. Cependant, je crois qu'un auteur de l'importance de Virginia Woolf et un texte aussi beau mériteraient plus de patience de la part du traducteur qui devrait, dans ce cas particulier, serrer le texte, si possible, d'un peu plus près. Ainsi, vous traduisez étoffe froissée par « rugueuse ». L'ondulation scintillante de la mer est rendue par « ses bouillonnements et ses étincelles », qui ne donnent pas tout à fait l'impression de calme qui ressort de la phrase anglaise. « Une chenille enroulée sur elle-même ressemble à un anneau de jade grossièrement tailladé » ; il y a en anglais un anneau vert dans lequel les pattes trapues forment des encoches. Le chip-chap des oiseaux est rendu par trip-trap, dont le son est autre. Dans l'avant-dernière ligne, il n'y a pas un contre-sens, à cause de ce qui précède, mais l'impression donnée est différente de celle du texte anglais où il y a une répétition voulue : « C'est contre toi que je m'élançe, ô Mort », au lieu de « vers toi », dans la traduction.

Nous vous donnerons réponse plus tard au sujet du roman de Willa Cather; mais pour le moment, avec *Waves*, vous avez de l'occupation. Nous vous réserverons toujours bien volontiers les ouvrages dont nous pourrions disposer, et nous ferons toujours grande attention à ceux que vous nous proposerez. Nous vous serions reconnaissants de ne pas accepter de traductions dans d'autres maisons. Nous tenons beaucoup à ce que nos ouvrages de premier ordre soient réservés à des traducteurs exclusivement attachés à notre maison, et parmi lesquels nous serions heureux de vous compter. Je suis persuadé que nous pouvons vous donner dans l'année un nombre suffisant de traductions. Si vous vous aperceviez d'ailleurs qu'il en est autrement, vous nous le diriez. C'est en réalité simplement un souhait que je formule.

Veuillez agréer, Mademoiselle, l'expression de mes sentiments les plus distingués et dévoués¹⁷.

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

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

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

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

Cher Monsieur,

Mille remerciements pour m'avoir envoyé le double de votre lettre du 11 mars. Vos remarques sont des plus justes et vont m'être fort utiles. J'avais déjà de moi-même replacé dans ma traduction le « chip-chap » du texte. Quant à la « chenille », elle m'a fait passer des nuits blanches. Raison de plus, après tout, pour la conserver telle qu'elle est.

Je me considère avec grand plaisir comme attachée à votre maison, et ne ferai naturellement aucune démarche auprès d'autres éditeurs. Les deux volumes choisis suffisent en tout cas à m'occuper jusqu'à la fin de l'année.

Agréez, cher monsieur, mes sincères remerciements, et croyez-moi, je vous en prie, bien sympathiquement vôtre.

La phrase centrale exprime très clairement le refus de Yourcenar de tenir compte des remarques de l'éditeur, bien qu'elle soit alors encore une jeune autrice peu connue et que cette traduction ait représenté surtout pour elle une source de revenus¹⁸. Il n'est pas anodin néanmoins que Yourcenar soit d'abord autrice : sa conception de l'écriture et son esthétique pénètrent sa traduction (voir par exemple Rabau, 2002) et Yourcenar s'est nourrie des *Vagues* pour écrire les *Mémoires d'Hadrien* (voir Rigeade, 2025). Les corrections qu'apporte d'ailleurs Yourcenar entre l'extrait de sa traduction paru en revue, le 8 août 1936 dans *La Revue hebdomadaire* (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5733908v/f27.item>) et la version en volume éloignent de plus en plus la traduction du texte de Woolf.

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

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

4. Conclusion

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

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

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

5. Références

- Amadori, S., Desoutter, C., Elefante, C., & Pederzoli, R. (dir.). (2022). *La traduction dans une perspective de genre. Enjeux politiques, sociaux et professionnels*. Ledizioni. 997-4-Amadori-Traduction-genre_08_Pederzoli.pdf
- Bayard, P. (2022). *Et si les Beatles n'étaient pas nés ?* Minuit.
- Beauvoir, S. de. (1993) [1949]. *Le deuxième sexe, Tome I*. Gallimard.
- Berman, A. (1985). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Gallimard.
- Blanche, J.-E. (1949). *La pêche aux souvenirs*. Flammarion.
- Blanche, J.-E. (2015). *Virginia Woolf : entretien, critiques, traductions, souvenirs, correspondance*. Ombres.
- Caron, S. (2007). Georgette Camille aux carrefours de la modernité. In O. Penot-Lacassagne & E. Rubio (dir.), *Le grand jeu en mouvement* (pp. 233-243). L'âge d'homme.
- Chiche, S. (2018). *Histoire érotique de la psychanalyse : de la nourrice de Freud aux amants d'aujourd'hui*. Payot.
- Darrieussecq, M. (2016). *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*. POL.
- Delattre, F. (1967) [1932]. *Le roman psychologique de Virginia Woolf*. Vrin.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Galilée.
- Durand-Bogaert, F. (2014). Les deux corps du texte. *Genesis*, 38, 11-33. <https://doi.org/10.4000/genesis.992>
- Forrester, V. (1973). *Virginia Woolf*. Maurice Nadeau.
- Gillet, L. (1930). L'*Orlando* de Mme Virginia Woolf. *La revue des deux mondes*, 218-230.
- Ladmiral, J.-R. (1994). *Théorème de la traduction*. Gallimard.
- Lahire, B. (2006). *La condition littéraire : La double vie des écrivains*. La Découverte.
- Logé, M. (1925). Quelques romancières contemporaines. *Revue politique et littéraire*, 21, 753-756.
- Marcus, L. (2002). The European dimensions of the Hogarth Press. In A.-M. Caws & N. Luckhurst (Eds.), *The reception of Virginia Woolf in Europe* (pp. 328-356). Continuum.
- Munday, J. (2014). Using primary sources to produce a microhistory of translation and translators: Theoretical and methodological concerns. *The Translator*, 20(1), 64-80. <https://doi.org/10.1080/13556509.2014.899094>
- Panchón Hidalgo, M. (2023). Récupération/ Réhabilitation (de textes censurés d'écrivaines). In M. Panchón Hidalgo et G. Zaragoza Ninet (dir.), *Récupération/réhabilitation (de textes censurés d'écrivaines). Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*. <https://worldgender.cnrs.fr/notices/recuperation-rehabilitation-de-textes-censures-decrivaines/>
- Rabau, S. (2002). Entre bris et relique : Pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar. In R. Ripoll (dir.), *L'écriture fragmentaire* (pp. 23-42). Presses universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.29382>.
- Rigeade, A.-L. (2025). Écoutes françaises de *The Waves* : non-écoute, écoute totale, écoute transformative. In A. Cassigneul & A.-M. Smith-Di Biasio (Eds.), *Virginia Woolf and the age of listening* (pp. 105-129). Ledizioni.
- Samoyault, T. (2014). Vulnérabilité de l'œuvre en traduction. *Genesis*, 38, 57-68. <https://doi.org/10.4000/genesis.992>
- Samoyault, T. (2020). *Traduction et violence*. Seuil.
- Sanvitale, F. (2002). Rencontre avec Marguerite Yourcenar (1986-1987). In : M. Delcroix (dir.), *Portrait d'une voix* (pp. 353-377). Gallimard.
- Sardin, P. (2021). Marie Darrieussecq, Translator or how to write French from a female body. In E. Federici & J. Santaemilia (Eds.), *New perspectives on gender and translation* (pp. 177-190). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429352287>
- Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), 179-205. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/448150?journalCode=ci>
- Schlanger, J. (2010). *Présence des œuvres perdues*. Hermann.
- Simon, S. (2023). *Le genre en traduction. Identité culturelle et politiques de transmission*. Trad. C. Oster. Artois Presses Université.

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

Fonds d'archives cités :

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

Correspondance de Clara Malraux :

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



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