



HAL
open science

Dans l'archive des traducteurs

Patrick Hersant

► **To cite this version:**

Patrick Hersant. Dans l'archive des traducteurs. Palimpsestes. Revue de traduction, 34, 2020, 10.4000/palimpsestes.4863 . hal-04006564

HAL Id: hal-04006564

<https://hal.science/hal-04006564>

Submitted on 9 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Palimpsestes

34

Dans l'archive des traducteurs



Palimpsestes

Revue du Centre de recherche en traduction et communication
transculturelle anglais-français / français-anglais
(TRACT)

Dans l'archive des traducteurs

Palimpsestes 34 a été établi sous la direction
de Patrick Hersant

PSN  Presses
Sorbonne Nouvelle

<http://psn.univ-paris3.fr/>

Palimpsestes

Numéros déjà parus :

- N° 1 - Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre
4^e trimestre 1987 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 2 - Traduire la poésie
3^e trimestre 1990 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 3 - Traduction / Adaptation
4^e trimestre 1990 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 4 - Retraduire
4^e trimestre 1990 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 5 - La mise en relief
1^{er} trimestre 1991 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 6 - L'étranger dans la langue
4^e trimestre 1991 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 7 - L'ordre des mots
2^e trimestre 1993 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 8 - Le traducteur et ses instruments
2^e trimestre 1994 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 9 - La lecture du texte traduit
2^e trimestre 1995 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 10 - Niveaux de langue et registres de la traduction
2^e trimestre 1996 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 11 - Traduire la culture
3^e trimestre 1998 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 12 - Traduire la littérature des Caraïbes. La plausibilité d'une traduction : le cas de *La Disparition* de Perc
3^e trimestre 2000 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 13 - Le cliché en traduction
4^e trimestre 2001 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 14 - Contraintes syntaxiques et liberté stylistique : le déplacement des éléments dans la phrase
1^{er} trimestre 2003 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 15 - Pourquoi donc retraduire ?
2^e trimestre 2004 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 16 - De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?
3^e trimestre 2005 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 17 - Traduire la figure de style
3^e trimestre 2005 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 18 - Traduire l'intertextualité
2^e trimestre 2006 – Presses Sorbonne Nouvelle
- Hors-série - Traduire ou *Vouloir garder un peu de la poussière d'or...*
3^e trimestre 2006 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 19 - La traduction de l'adjectif composé. De la micro-syntaxe au fait de style
3^e trimestre 2006 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 20 - De la traduction comme commentaire au commentaire de la traduction
3^e trimestre 2008 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 21 - Traduire le genre grammatical : enjeu linguistique et/ou politique ?
4^e trimestre 2008 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 22 - Traduire le genre : femmes en traduction
3^e trimestre 2009 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 23 - Traduire la cohérence
3^e trimestre 2010 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 24 - Le réel en traduction : greffage, traces, mémoire
3^e trimestre 2011 – Presses Sorbonne Nouvelle

- N° 25 - Inscrire l'altérité : emprunts et néologismes en traduction
3^e trimestre 2012 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 26 - La cohérence discursive à l'épreuve : traduction et homogénéisation
3^e trimestre 2013 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 27 - Traduire le rythme
3^e trimestre 2014 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 28 - Traduire la poésie : sonorités, oralité et sensations
3^e trimestre 2015 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 29 - Les sens en éveil : traduire pour la scène
3^e trimestre 2016 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 30 - Quand les sens font sens : traduire le « texte » filmique
3^e trimestre 2017 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 31 - Quand les traducteurs prennent la parole : préfaces et paratextes traductifs
3^e trimestre 2018 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 32 - Traduire les sens en littérature pour la jeunesse
1^{er} trimestre 2019 – Presses Sorbonne Nouvelle
- N° 33 - La réception de la « pensée française » contemporaine dans le monde anglophone au prisme de la traduction
4^e trimestre 2019 – Presses Sorbonne Nouvelle

Palimpsestes

Fondateur : Paul BENSIMON

Directeur : Christine RAGUET

Comité de rédaction :

Joan BERTRAND (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Isabelle GÉNIN (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Frank LESSAY (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Clíona Ní RÍORDÁIN (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Bruno PONCHARAL (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Christine RAGUET (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Béatrice VAUTHERIN (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3)

Secrétaire de rédaction : Eva ROQUES

Comité scientifique :

Paul BANDIA (Université Concordia, Montréal), Susan BASSNET (University of Warwick), Maryvonne BOISSEAU (Université de Strasbourg), Annie BRISSET (University of Ottawa), Michael CRONIN (Dublin City University), Catherine DELESSE (Université de Lorraine), Jean-Marc GOUANVIC (Université Concordia, Montréal), Claire MANIEZ (Université Stendhal – Grenoble 3), Christine PAGNOULLE (Université de Liège), Christine RAGUET (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), Pascale SARDIN (Université Bordeaux Montaigne), Lawrence VENUTI (Temple University)

<https://palimpsestes.revues.org/>

© Presses Sorbonne Nouvelle 2020
Droits de reproduction réservés pour tous pays
ISBN 978-2-37906-046-5



SOMMAIRE

Dans l'archive des traducteurs

Patrick HERSANT.....	7
<i>Présentation</i>	

I. La génétique hors manuscrits

Chiara MONTINI.....	15
<i>The Strange Case of the Nabokovs' Enchanter</i>	
Flavie ÉPIÉ.....	29
<i>Traduire en collectif : Jacques Aubert et la retraduction de l'Ulysse de Joyce</i>	
María Constanza GUZMÁN.....	45
<i>(re)Visiting the Translator's Archive: Toward a Genealogy of Translation in the Americas</i>	

II. Brouillons et dactylographies

Patrick HERSANT.....	60
<i>« Ce qu'il faut traduire, c'est le livre de Joyce » : les brouillons de Ludmila Savitzky</i>	
Enora LESSINGER.....	84
<i>Genesis of a Self-Translation: Inside the Archive of Kazuo Ishiguro's A Pale View of Hills</i>	
Esa Christine HARTMANN.....	101
<i>Anabasis de T. S. Eliot et Saint-John Perse : genèse d'une traduction à quatre mains</i>	

III. La traduction au miroir

Madeleine STRATFORD.....	120
<i>From Voluptuous Pleasure to Voluptés: Delving into the Literary Translation Process</i>	

Ludivine BOUTON-KELLY	134
<i>La traduction au brouillon : une écriture à l'ouvrage</i>	
Anthony CORDINGLEY.....	152
<i>Tophoven's dream: a prototype for genetic translation studies</i>	
<i>Ont collaboré à ce numéro</i>	169



Présentation

Première scène : un œil attentif parcourt un texte en russe. Un second texte, en français cette fois, s'affiche sur l'écran d'un ordinateur. Ses phrases tout à coup s'animent et ondulent : des mots s'effacent, d'autres les remplacent. Sous nos yeux, une traduction prend vie. Deuxième scène : à son bureau, une femme récite en italien un tercet de Dante. Gros plan sur ses doigts qui comptent les syllabes pendant qu'elle scande les mêmes vers traduits en français. Une insatisfaction : « C'est un alexandrin, donc ça ne va pas. » Et, à mi-voix, cet aveu surréaliste : « Je cale sur la peau de taupe et sur la sphère du soleil. » Troisième scène : d'autres doigts, index et pouces seulement, pianotent sur un clavier. Une tasse de thé, un recueil entrouvert ; l'original, dont une phrase entière est soulignée au crayon noir, est en grec moderne.

En nous ouvrant la porte de leur atelier, ces trois traducteurs – Sophie Benech, Danièle Robert et Michel Volkovitch¹ – nous révèlent avant tout notre ignorance : leur pratique, pour courante qu'elle soit, nous est très mal connue. D'abord dans sa matérialité même : si l'iconographie a mille fois figuré saint Jérôme – membres las, barbe blanche et regard inspiré –, ses lointains descendants semblent dépourvus de réalité physique, privés d'incarnation. Dans quels lieux, avec quels instruments, à quel rythme, au prix de quels efforts œuvrent les traducteurs ? Ensuite et surtout, leur pratique est méconnue dans son déroulement : que savons-nous, au fond, des opérations qui font passer d'un texte original à un texte traduit ? On en viendrait à croire que le second surgit du premier tout armé, avec l'illusoire immédiateté que suggèrent les logiciels de traduction automatique ou, plus subtilement, les pages en miroir d'une édition bilingue. Valéry Larbaud, qui a si bien décrit la « pesée de mots » (1946 : 82) en quoi consiste la tâche du traducteur, n'hésite pourtant pas à présenter celle-ci comme un simple tour de prestidigitation :

« Attendez un peu », dit le traducteur, et il se met au travail. Et voici que sous sa petite baguette magique, faite d'une matière noire et brillante engainée d'argent, ce qui n'était qu'une triste et grise matière imprimée, illisible, imprononçable, dépourvue de toute signification pour son ami, devient une parole vivante, une pensée articulée, un nouveau texte tout chargé du sens et de l'intuition qui demeuraient si profondément cachés, et à tant d'yeux, dans le texte étranger. (*Ibid.* : 74)²

1. Nous décrivons ici les premières images du film documentaire d'Henry Colomer, *Des Voix dans le chœur. Éloge des traducteurs*, Saraband Films, 2017.

2. Voir aussi José Ortega y Gasset : « Misère et splendeur de la traduction » [1937], trad. Clara Foz, *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 17, n° 1, 2004, p. 13-53 : « Il faut commencer par revoir à sa base même l'idée de ce que peut et doit être une traduction. L'envisage-t-on comme une manipulation magique en vertu de laquelle l'œuvre écrite dans une langue émerge subitement dans une autre langue ? Alors nous sommes perdus. Car pareille transsubstantiation est impossible. »

Quant au processus par lequel un texte « devient » un autre texte, il est une fois encore passé sous silence. Certes, bien des traducteurs ont commenté leur pratique dans des entretiens, des articles ou des livres de souvenirs³. De tels écrits éclairent, mais ne sauraient suffire. D'abord, les traducteurs risquent de pécher par manque de sincérité, de lucidité, d'objectivité ; ensuite, les exemples précis qu'il leur arrive d'analyser sont par nature ponctuels et sélectifs ; enfin, ils s'en tiennent le plus souvent à des impressions remémorées, sans souci des traces matérielles qu'a pu laisser leur travail. En conséquence, note Fabienne Durand-Bogaert (2014 : 8), « les conditions précises dans lesquelles une traduction prend forme n'ont guère encore été étudiées : l'atelier du traducteur reste un mystère, comme s'il s'y fomentait quelque entreprise dont seul le résultat – la traduction publiée – importait, le processus effaçant ses traces à mesure ».

Si l'on estime au contraire que le processus importe, et qu'il faut soumettre à un examen critique les « manuscrits, brouillons et autres documents de travail des traducteurs », afin de cerner « les transformations subies par le texte traduit au moment même où il s'échafaude » (Cordingley et Montini, 2015 : 1), alors il convient de localiser et de conserver au mieux les indices du processus traductif, à commencer par ce qui – plus encore que les analyses rétrospectives du traducteur, ses éventuels échanges avec l'auteur et autres écrits ou correspondances – constitue sans doute l'objet central d'une génétique des traductions : les brouillons des traducteurs.

De tels manuscrits ont beau être rares, ils sont conservés selon des modalités et dans des lieux extrêmement divers. Au cours des dernières décennies, quelques bibliothèques ont commencé à acquérir des manuscrits et des correspondances de traducteurs – c'est notamment le cas de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), en Normandie ; du Harry Ransom Center (HRC), à Austin ; de la Lilly Library, à Bloomington (Indiana) ; ou du Deutsches Literaturarchiv, à Marbach (Allemagne). Il arrive aussi que des fonds consacrés à tel grand auteur contiennent ses traductions : on trouvera ainsi à la Fondation Saint-John-Perse (Aix-en-Provence) le manuscrit de l'*Anabase* traduit par T. S. Eliot ; au Harry Ransom Center, la traduction d'une nouvelle d'Ivan Tourgueniev par Oscar Wilde – pour s'en tenir à quelques exemples. Il existe aussi des archives de traducteurs déposées en bibliothèque universitaire – celles de Janheinz Jahn à l'université Humboldt de Berlin, celles de Gregory Rabassa à l'Archival Research Center de l'université de Boston, celles de Ron Padgett à la Beinecke Library de l'université Yale, celles de Philippe Jaccottet à l'université de Lausanne, parmi d'autres. Les grandes institutions abritent aussi quelques fonds restant à exploiter – la Bibliothèque nationale de France conserve les manuscrits annotés et les épreuves révisées des traductions de John Ruskin par Marcel Proust, et la British Library possède ce qui est sans doute le plus ancien brouillon de traducteur au monde : l'*Illiade* traduite en anglais, au début du XVIII^e siècle, par le grand poète Alexander Pope (Fig. 1).

3. Voir par exemple la rubrique « Ils traduisent, ils écrivent » de la revue *Translittérature* (Paris, Atlas), et les nombreux entretiens publiés dans les actes des *Assises de la traduction littéraire* (Arles, Actes Sud) ou dans la *Translation Review* (Londres, Routledge) ; certains traducteurs ont consacré un livre entier à leur pratique – par exemple Gregory Rabassa, Norman Di Giovanni, Suzanne Jill Levine, Maurice Edgar Coindreau et Rachel Ertel.

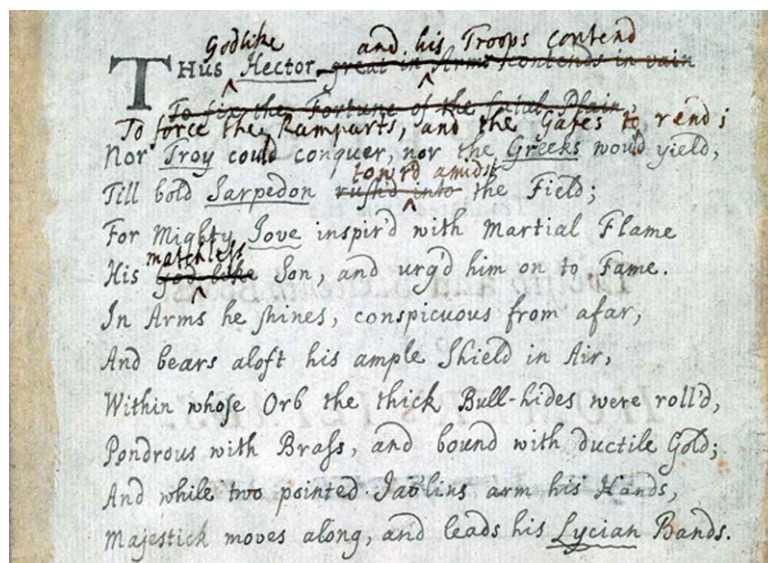


Fig. 1 – Alexander Pope, traduction de l'Iliade d'Homère, c. 1720, Add MS 4807, book XII, f° 2. British Library, Londres.

À ces fonds s'ajoutent les innombrables brouillons que les traducteurs eux-mêmes, ou des héritiers incertains de la valeur de tels documents, n'ont pas jugé bon de confier à une institution qui en assure la conservation et l'accessibilité. S'il est probable que des trésors se sont perdus, on peut espérer que d'autres seront un jour exhumés et que les prochaines années verront s'étouffer le volume global des archives de traduction. Osons ici une prédiction : ces manuscrits redécouverts dateront presque tous du XX^e siècle, comme la quasi-totalité des brouillons de traduction connus, et ces trente dernières années y seront peu représentées. C'est que, si la plupart des traducteurs d'hier ont jeté leurs brouillons, les traducteurs d'aujourd'hui n'en produisent plus guère. Depuis vingt ou trente ans, en effet, le traitement de texte a profondément modifié l'apparence (et menacé l'existence) des brouillons de traduction. La version finale d'une traduction saisie directement sur ordinateur ne laisse paraître aucune des traces – ajouts, biffures, permutations de segments – qui permettraient au généticien de reconstituer les étapes successives d'une traduction.

Deux exceptions à cette regrettable règle : le « suivi des modifications », option logicielle qui fait s'afficher dans la marge une liste précise des interventions, datées à la minute près (Fig. 2) ; et divers systèmes associant l'enregistrement audio et vidéo à des captures d'écran pour rendre disponibles « toutes les phases de production des avant-textes » (Stratford, 2018). Sans en contester l'évidente utilité, on reprochera au premier de ces outils de ne s'appliquer qu'après coup, sur un texte achevé quoique amendable, et d'ignorer en conséquence les mots et segments modifiés en cours de traduction ; au second, de produire un tel volume d'informations que le classement et l'analyse des données exigent un temps infini, au point que le matériau devient difficilement exploitable.

kermesse paroissiale, nous entendions les salves tirées par le chargé de tir, du village. À quatre heures du matin, les corps d'enfant tressaillaient dans leur lit et prêtaient l'oreille au tir suivant, ils réveillaient ceux qui dormaient et attendaient, en se tenant la main, le tir suivant. Marchant sur les jambes fraîchement balayées du village-crucifix, nous nous engouffrions entre ses orteils pour entrer dans l'église. Le curé déclarait durant son sermon qu'on célébrait aujourd'hui non pas le jour de la kermesse, mais de la fête consacrée, c'est en l'honneur de l'église que nous célébrons ce jour. Mais cette fête consacrée de l'église dégénérait en beuveries, tirs et pétards, danses, en un chahut à l'auberge auquel tous prenaient part, à l'exception du curé et de sa Marie. En général, le curé nous donnait notre argent d'enfant de chœur le samedi. Quand il lui arrivait d'oublier, Friedl Aichholzer et moi, dans la sacristie, faisons traîner les choses, époussetant un crucifix, rangeant dans l'armoire les surplis d'enfant de chœur, jusqu'à ce qu'il finisse par retrousser sa soutane blanche et plonge la main dans une poche cliquetante de son pantalon. J'ai rêvé que je pataugeais dans la rivière avec Michl et ma mère. Je cachais sous l'eau des morceaux du cadavre de Jakob. Est-ce moi qui l'ai tué ? Pourquoi mes rêves me désignent-ils constamment comme son assassin ? Dans certains pays, le Vendredi Saint, des fidèles se font clouer sur la croix. Des moines se mortifient jusqu'au sang. Des femmes ont les paumes qui dégoulinent de sang. Saint Ignace veilla à ce que les fauves ne laissent rien subsister de son corps.



Fig. 2 – Bernard Banoun, traduction de *Langue maternelle* de Josef Winkler, 2008, f° 47, archives du traducteur.

La génétique hors manuscrits

Le défaut de manuscrits, cependant, ne laisse pas le généticien totalement démuné⁴. En l'absence de brouillons et de documents de travail, il pourra se tourner vers telle préface de traducteur évoquant, parfois en grand détail, les étapes successives du travail accompli, ou vers une correspondance avec l'auteur faisant état d'une collaboration parfois très documentée⁵. À condition de préciser qu'il ne s'agit pas là de brouillons mais de métadiscours, non pas des traces de la genèse d'une traduction mais d'un témoignage *a posteriori* sur la genèse de la traduction – relevant donc de l'« exogenèse » et non de l'« endogenèse » (Debray Genette, 1988 : 23-24) –, il peut s'avérer fructueux de consulter les documents qui ont survécu, souvenirs, lettres ou entretiens, moins pour appréhender le processus traductif que pour établir (ou rétablir) l'auctorialité exacte d'une traduction collaborative. De fait, comme le rappelle Geneviève Henrot Sostero (2020 : 11), « l'autorité de l'original n'est pas donnée d'emblée, ni d'ailleurs, quelquefois, son existence même : suivant les aléas de l'histoire du document, elle peut reposer sur une certitude, mais aussi une reconstruction, une supputation, un pari, une gageure, une illusion, une erreur. »

C'est à une telle « enquête inachevée », internationale et multilingue – depuis les archives Vladimir Nabokov de Montreux, en Suisse, jusqu'à celles que conserve la Bibliothèque publique de New York (Berg Collection), avec maints détours par la France et par l'Italie – que nous convie Chiara Montini en retraçant l'histoire de la traduction de *Volshebnik* (1939) par Dmitri Nabokov, le fils de l'auteur, d'abord en anglais (*The Enchanter*, 1986) puis en italien (*L'incantatore*, 1986). Les manuscrits de la première traduction ayant disparu dans un premier temps, Montini interroge l'éminent biographe de l'auteur, Brian Boyd, compile les souvenirs des Nabokov père et fils relatifs à l'écriture et à la traduction de ce court roman, part à la recherche des collaboratrices secrètes de la traduction italienne... Son enquête génétique apporte son lot de révélations en matière d'auctorialité, la traduction italienne s'avérant être la « révision d'une traduction révisée ».

Dans son étude de la retraduction française de *l'Ulysse* de James Joyce, entreprise sous la direction de Jacques Aubert au début des années 2000 (la première traduction datant de 1929),

4. À la question « Que faire lorsque les brouillons font défaut ? », Almuth Grésillon (2008 : 269-294) répond que des solutions existent, aussi bien pour l'avant-XIX^e siècle que pour l'ère de l'ordinateur.

5. Voir par exemple P. Hersant, « "On n'est jamais tout seul" : étude génétique d'une collaboration Ungaretti–Jaccottet », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 14 | 2018, <http://journals.openedition.org/carnets/8795>.

Flavie Épié se penche sur un cas doublement intéressant pour la génétique des traductions : le texte source est un chef-d'œuvre réputé difficile, et il a fait l'objet d'une traduction collaborative ayant produit un dossier génétique très riche, dépourvu de brouillons⁶ mais riche de dactylographies et de documents provisoires « hybrides » (où se font entendre la voix du chef de projet et celle des divers collaborateurs) incarnant « le passage de la langue source à la langue cible », soit précisément cette zone grise qui échappe généralement à l'approche traductologique traditionnelle. Il ressort de son analyse que « les endroits où la langue achoppe, où se cristallisent les difficultés et où apparaissent donc biffures et corrections, sont l'indice d'un point de tension dans le texte source » : on ne saurait mieux dire que, dans le meilleur des cas, les documents de travail peuvent devenir, plus encore que la lecture de l'original ou de sa traduction définitive, un outil herméneutique.

Centrée sur la littérature sud-américaine et sa diffusion dans le monde anglophone, la contribution de María Constanza Guzmán envisage la traduction avant tout comme lieu de circulation des savoirs. D'où une conception de l'archive du traducteur qui, englobant certes les brouillons, manuscrits et autres documents qui constituent le champ d'une génétique des traductions, s'élargit ici à l'ensemble des phénomènes sociographiques qui se rattachent à la pratique, aux discours et à la vie même du traducteur. Si la plupart des études ici réunies se donnent pour objet les traces d'une genèse de la traduction ou les documents de travail des traducteurs, Guzmán choisit une approche « généalogique » plutôt que génétique, et s'efforce de définir l'archive comme *expérience*.

Brouillons et dactylographies

La deuxième partie de ce numéro est consacrée à ce qui constitue, malgré tout, l'objet d'étude le plus riche et le plus éloquent d'une génétique des traductions. Le chercheur amené à manipuler brouillons et autres manuscrits fait d'abord une expérience troublante : « En touchant le papier, en observant l'encre utilisée, il s'approche au plus près des grands traducteurs. C'est une sensation physique. À mon sens, l'archive permet littéralement au chercheur de toucher et de humer la présence de la création littéraire » (Munday, 2013 : 138). Un texte imprimé ou électronique ne saurait produire cet « effet de réel » propre au brouillon, ni susciter ce « plaisir physique » (Farge, 1989 : 18-19) dont s'accompagne si souvent la consultation de fonds d'archive. Unique, fragile et précieux, le manuscrit invite le chercheur à remonter le temps, mais aussi à se transporter par l'esprit jusqu'au bureau, proche ou lointain, où eurent lieu les opérations mentales et scripturales qu'il s'apprête à reconstituer.

Ma propre contribution à ce numéro puise dans le dossier génétique de la traduction française du premier roman de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). Ludmila Savitzky, qui a traduit une trentaine d'auteurs tels que Virginia Woolf, Frederic Prokosch ou Christopher Isherwood, a laissé un fonds d'une richesse exceptionnelle où voisinent manuscrits, tapuscrits, notes de lecture, correspondances avec les auteurs et réflexions sur sa pratique. Après avoir présenté en détail le dossier génétique de sa traduction de Joyce (*Dedalus* en français), qui a fait l'objet d'une première édition en 1920 et d'une révision en 1943, j'examine à la loupe deux passages de la traduction dans ses divers états, afin d'esquisser une méthode d'analyse partielle des brouillons ; ce double aperçu de son travail montre Savitzky aux prises avec la traduction d'un

6. Certains des brouillons (manuscrits et dactylographies) de Tiphaine Samoyault, qui compte parmi les huit traducteurs responsables de la retraduction d'*Ulysse*, ont cependant été conservés par la traductrice ; certains sont reproduits dans Samoyault, 2014 : 61-66.

mode narratif particulier, le discours indirect libre joycien, dont elle semble saisir les enjeux d'un état de la traduction à l'autre, entre deux ratures, et pour ainsi dire sous nos yeux.

La contribution d'Enora Lessinger se distingue en ceci qu'elle porte sur ce que Roman Jakobson (1963 : 79) nommait une « traduction intralinguale » : pour créer *A Pale View of Hills*, Kazuo Ishiguro aurait ainsi (auto)traduit ses propres avant-textes. Réfutant l'hypothèse selon laquelle ce type de traduction tendrait à simplifier les énoncés, Lessinger recourt à des outils aussi pertinents que divers (*skopos*, variantes liées, *erasure*, implication, métonymie, *absent centres*) pour appréhender le travail du romancier, révéler les choix implicites qui guident Ishiguro d'un état du texte à l'autre, et suivre dans ses méandres une reformulation relevant de la complexification.

Examinant les multiples états d'une traduction en perpétuel remodelage, Esa Hartmann montre que les interventions de Saint-John Perse sur le manuscrit de la traduction de son *Anabase* par T. S. Eliot tendent vers une réécriture ou une réinterprétation du poème original. Des dactylogrammes de T. S. Eliot richement annotés au stylo fuchsia (par la médiation d'une troisième main) par Saint-John Perse : ces magnifiques tapuscrits de traduction, dont nous reproduisons ici trois feuillets intégraux, comptent sans doute parmi les documents les plus inépuisables et les plus précieux qui soient pour une génétique des traductions. Sur la page et sous nos yeux, un dialogue s'instaure entre les deux poètes-traducteurs, et ces fascinants allers retours, questions et réponses, corrections et suggestions, révèlent une étonnante activité d'autotraduction de la part de Saint-John Perse – une recréation translingue du poème initial.

La traduction au miroir

Dans la troisième et dernière partie de ce numéro, la genèse de la traduction est saisie dans l'instant même – vécu ou remémoré – de son avènement. Le traducteur observant et critiquant sa propre pratique met en œuvre la définition de la traductologie que proposait Antoine Berman (1999 : 17) – « la réflexion de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience ». Qu'il s'agisse d'examiner et de commenter après coup ses propres hésitations ou de s'interroger sur une décision au moment même où elle advient, le principe (voire la méthode) de la traduction réflexive entend sans doute réduire l'arbitraire qui préside, au moins en partie, à ce que Chiara Montini (2016 : i-xi) nomme joliment « la genèse du choix ».

Madeleine Stratford présente d'emblée sa contribution au double titre de chercheuse et de traductrice, « de lectrice et de réécrivaine » prise dans une tension permanente (et sans doute salutaire) entre critique et création. Auto-analysant sa propre traduction en français d'un recueil de Marianne Apostolides, elle s'appuie sur les principes de la recherche-crédation pour observer sa pratique, depuis la découverte du texte jusqu'à la réécriture des nouvelles en passant par la verbalisation dont elle a choisi d'accompagner son travail. Ainsi se met en place l'équivalent réflexif de l'analytique des traductions proposée par Berman (1995 : 64-97). Sous cet angle heuristique, elle montre que l'approche suggérée par la recherche-crédation offre un cadre idéal pour tout traducteur qui voudrait étudier aussi rigoureusement que possible sa propre pratique.

Examinant ses brouillons d'une traduction inédite de *At Swim-Two-Birds*, le chef-d'œuvre de Flann O'Brien, Ludivine Bouton-Kelly montre d'une part que l'écriture de ce roman s'apparente à bien des égards à celle d'une traduction et, d'autre part, que son cheminement de traductrice est plus complexe qu'il n'y paraît : sous son regard réflexif et rétrospectif, on comprend par exemple que le retour à une première version – après bien des hésitations et des repentirs – n'est en aucun cas un retour au même : par ses détours, la traduction s'inscrit dans une démarche singulière à la fois inattendue et créatrice. Le dévoilement qui s'opère sur les brouillons de Bouton-Kelly, ici

généreusement partagés avec son lecteur, éclaire tout à la fois le processus traductif et l'œuvre originale.

Dans son article, Anthony Cordingley nous fait (re)découvrir la figure éminente d'Elmar Tophoven, traducteur allemand de Samuel Beckett et de nombreux auteurs du nouveau roman. Frustré de constater que l'« on en est réduit aux hypothèses lorsqu'on cherche à déterminer les arguments qui ont conduit à certaines décisions du traducteur » (Tophoven, 1995 : 15), Tophoven a voulu archiver les observations des traducteurs sur leur propre travail en cours, pour leur propre usage mais aussi pour celui de leurs confrères. C'est ainsi qu'il a imaginé un « protocole de travail » qui apparaît aujourd'hui comme l'une des premières formes de génétique des traductions : la « traduction transparente », qui invite le praticien à consigner et à répertorier les difficultés rencontrées et les critères adoptés. Le travail génétique ne consiste plus (ou pas encore) ici à guetter sur les brouillons les éloquentes traces d'un travail en cours, mais à s'observer en train de traduire afin de s'assurer pour la suite une pratique facilitée, plus lucide et susceptible d'être mise en commun.

Bibliographie

- BERMAN, Antoine, 1995, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.
- , 1999, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Le Seuil.
- CORDINGLEY, Anthony et MONTINI, Chiara, 2015, « Genetic translation studies: an emerging discipline », *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, n° 14, p. 1-18.
- DEBRAY GENETTE, Raymonde, 1988, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Le Seuil.
- DURAND-BOGAERT, Fabienne, 2014, « Ce que la génétique dit, la traduction le fait », *Genesis*, n° 38, p. 7-10, <http://journals.openedition.org/genesis/995>.
- FARGE, Arlette, 1989, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil.
- HENROT SOSTERO, Geneviève, 2020, *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier.
- JAKOBSON, Roman, 1963, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- LARBAUD, Valery, 1946, *Sous l'invocation de saint Jérôme*, Paris, Gallimard.
- MONTINI, Chiara, 2016, *Traduire. Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines.
- MUNDAY, Jeremy, 2013, « The role of archival and manuscript research in the investigation of translator decision-making », *Target*, vol. 25, n° 1, p. 125-139.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, 2014, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38, « Traduire », Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- STRATFORD, Madeleine, 2018, « Je traduis, donc je crée : génétique de ma pratique traductive », conférence du 1^{er} juin 2018 à l'ITEM, Paris.
- TOPHOVEN, Elmar, 1995, « La traduction transparente », trad. Jean Malaplate, *Translittérature*, n° 10, p. 19-27.



1

*La génétique
hors manuscrits*



The Strange Case of the Nabokovs' *Enchanter*

ABSTRACT

This essay is about authorship and translation by means of a genetic approach to a peculiar case study: Dmitri Nabokov's double translation (from Russian into English and then into Italian) of Vladimir Nabokov's *Volshebnik* (1939; *The Enchanter*, 1986; *L'incantatore*, 1986, 2011). Thanks to the material in the archives of the Berg Collection (NYPL), I could follow the history of the posthumous publication of this novella in English and Italian. But something was missing: there were no traces of the first drafts of the translations.

In the second part of this article I question precisely what is missing, focusing on the genesis of *L'incantatore*, Dmitri Nabokov's Italian translation of *The Enchanter*. Here, as with his English translations done in collaboration with his father, under his father's "responsibility", Dmitri Nabokov's own authority and authorship are at stake. The son of the great writer, who did not master Italian as well as he mastered English, went on translating in collaboration with other, trustworthy translators. This practice, although rather common, raises an ethical question: what does a signature in a translation mean? And what does it mean when the (last) name happens to be the same as the author's?

Keywords: translation, genetics, Vladimir Nabokov, Dmitri Nabokov, *Volshebnik*, *The Enchanter*, *L'incantatore*.

RÉSUMÉ

Cet essai propose une approche génétique de la question de l'auctorialité et de la traduction à travers un cas d'étude particulier : la double traduction, d'abord du russe vers l'anglais, puis du russe et de l'anglais vers l'italien, de *Volshebnik* de Vladimir Nabokov (1939 ; *The Enchanter*, 1986 ; *L'incantatore*, 1986, 2011). Grâce à divers documents d'archive conservés dans la Berg Collection (NYPL), j'ai pu reconstituer l'histoire de la publication posthume de ce récit, en anglais et en italien. Faute de traces des premiers jets de ces traductions, cependant, l'enquête restait inachevée.

Dans une deuxième partie, j'interroge précisément cette lacune en portant une attention particulière à la genèse de *L'incantatore*, la traduction italienne de *The Enchanter* par Dmitri Nabokov. Dans ce cas particulier, ainsi que dans le cas des traductions réalisées en anglais avec la collaboration (et sous la « responsabilité ») de son père, ce sont l'autorité et l'auctorialité de Dmitri Nabokov qui sont en jeu. Le fils du grand écrivain, qui maîtrisait moins l'italien que l'anglais, a prolongé par la suite la pratique traductive acquise auprès

de son père, en traduisant avec d'autres collaborateurs de confiance. Cette pratique, aussi répandue soit-elle, soulève une question d'ordre éthique : que signifie la signature du traducteur dans l'économie du texte traduit ? Et encore : quel en est le sens quand le nom du traducteur s'avère être le même que celui de l'auteur ?

Mots-clés : traduction, génétique, Vladimir Nabokov, Dmitri Nabokov, *Volshebnik*, *The Enchanter*, *L'incantatore*

*

This essay tackles the question of authorship and translation, and authorship in translation, by means of a genetic approach to a very peculiar case study: Dmitri Nabokov's double translation (from Russian into English and then into Italian) of Vladimir Nabokov's *Volshebnik* (1939; *The Enchanter*, 1986; *L'incantatore*, 1986, 2011). The material in the archives at the Berg Collection, New York Public Library (NYPL), should have shed light on Dmitri Nabokov's approach to the translations of this particular work, the publication of which his father did not consider a priority. I thus followed the history of the posthumous publication of this novella, first in English and then into Italian, by analyzing the unpublished documents, step by step. But these documents, which are mostly typescripts with handwritten corrections, left me unsatisfied. I had the impression that there was something missing because the archival material had been carefully selected.

In the second part of this article I question precisely what is missing from the archives, focusing on the genesis of *L'incantatore*, Dmitri Nabokov's Italian translation of *The Enchanter*. Here, as with Dmitri's English translations, all done in collaboration with his father, under his father's "responsibility", Dmitri's own authority and authorship are at stake. The son of the great writer, who did not master Italian as well as he mastered English, went on translating in collaboration with other people whom he trusted. This practice, although rather common, raises an ethical question: what does a signature in a translation mean?

A late genesis. Discovering, losing and re-discovering *Volshebnik*

I soon found in the Montreux archives first one, then two manuscripts of *Volshebnik* (*The Enchanter*), the novella that we might now call "The original of *Lolita*," which Nabokov had written in Russian in 1939 but been advised not to publish. After writing *Lolita* itself, he thought he had destroyed its Russian precursor but then rediscovered it and considered translating and publishing it in the wake of *Lolita*'s international success. But the manuscript had again been misplaced for decades when I re-rediscovered what would be published in 1985, in Dmitri's translation, as *The Enchanter*. (Boyd, 2011: 44)

Brian Boyd re-rediscovered the manuscript of *Volshebnik* in 1980. This novella that Vladimir Nabokov (1977) wrote in 1939 is, in Nabokov's own words, "the first little throb of *Lolita*," (Nabokov, 1980 [1955]: 310) and the plot is very similar to that of its more fortunate descendant:

I wrote it in Russian, the language in which I had been writing novels since 1924. [...] The man was a central European, the anonymous nymphet was French, and the loci were Paris and Provence. I had him marry the little girl's sick mother who soon died, and after a thwarted attempt to take advantage of the orphan in a hotel room, Arthur (for that was his name) threw himself under the wheels of a truck. (Nabokov, 1980: 310)

Nabokov read the manuscript to some friends, decided that it was not worth publishing and remembered having destroyed it:

I read the story one blue-papered wartime night to a group of friends—Mark Aldanov, two social revolutionaries, and a woman doctor; but I was not pleased with the thing and destroyed it some time after moving to America in 1940. (Nabokov, 1980: 310)

He was mistaken. In the late 1950s, after the success of *Lolita*, Nabokov found the manuscript and thought that it had a certain charm of its own:

As I explained in my essay appended to *Lolita*, I had written a kind of pre-*Lolita* novella in the autumn of 1939 in Paris. I was sure I had destroyed it long ago but today, as Véra and I were collecting some additional material to give to The Library of Congress, a single copy of the story turned up. My first movement was to deposit it (and a batch of index cards with unused *Lolita* material) at the L. of C. [Library of Congress, Washington D.C.], but then something else occurred to me.

The thing is a story of fifty-five typewritten pages in Russian, entitled *Volshebnik* (“The Enchanter”). Now that my creative connection with *Lolita* is broken, I have re-read *Volshebnik* with considerably more pleasure than I experienced when recalling it as a dead scrap during my work on *Lolita*. It is a beautiful piece of Russian prose, precise and lucid, and with a little care should be done into English by the Nabokovs. (Nabokov, 1987b)

In this letter, written in 1959 but never sent, the author offered his publisher a translation of *Volshebnik* by “the Nabokovs”. Nothing happened, though, and *Volshebnik* was the last out of eight stories to be confined to the “bottom of the barrel,” meaning that those stories were “the final ones worthy to be published” (Nabokov, 2008: xiii).

The history of a posthumous publication. Why *Lolita*’s anonymous little sister?

After 1982, when he recovered from a terrible car accident (1980) that put to an end his career as an opera singer, Dmitri Nabokov (1934-2012) decided to devote his life to his father’s legacy. Moreover, he decided to re-exhume *Volshebnik*, the work abandoned by his father that he cherished more than any other. In fact, he not only translated it from Russian into English, but also into Italian.

Why was *The Enchanter* so important to the son of Nabokov, the translator and beneficiary of his father’s fortune? It is well known that, after its controversial *début*, *Lolita* turned out to be a bestseller and marked a turning point for the Nabokovs. Before *Lolita*’s big splash, Nabokov still needed to work as a professor to make ends meet. After the success of *Lolita*, American publishers were eager to grasp the opportunity of selling Nabokov’s old and new books. Royalties significantly increased, and the author could give up teaching and devote himself to writing and translating. Dmitri hoped that eight years after his father’s death, publishing a “pre-*Lolita*” could spur a new success through—“an energetic new promotion of all the Putnam VN titles” (D. Nabokov, letter to Peter Israel, 1985).

The book was less powerful than other works by Nabokov, but an enthusiastic and excited Dmitri Nabokov did not hesitate to consider it as one of “[Father’s] best Russian works”. He added: “Father expressed (in writing) his intention to have it translated by “the Nabokovs” and issued in English.” Dmitri Nabokov—with his mother’s approval—was very proud of his own translation: “We think the appearance of this piece is a major literary event (the translation, incidentally, is at once the most difficult and the best I have ever done).” He was also planning for a movie to be made out of the book, as Kubrick had done for *Lolita*. Money was not exactly the farthest thing from his mind:

We have already received several excellent proposals for publication in the U.S., in England, and in France, and are currently negotiating cinema rights with a major L.A. filmmaker. We wanted to show it to you before signing a U.S. publication agreement with anyone else. We would, of course, want a substantial advance and royalty structure. (D. Nabokov, letter 1985)

But, apart from its commercial interest, Dmitri Nabokov may have translated *Volshebnik* because it reminded him of times past. In his afterword “On a Book Entitled *The Enchanter*” (echoing his father’s “On a Book Entitled *Lolita*”) he explained:

I was five when *The Enchanter* was being written and was, if anything, a disruptive influence in our Paris apartment and our Riviera pensions. I recall that between generous periods of play with me, Father would sometimes withdraw into the bathroom of our meager quarters to work in peace, although not, as John Shade does for shaving purposes in *Pale Fire*, on a board placed across the tub. While I was already aware that my father was a “writer,” I had no idea of what was being written and my parents certainly made no attempt to familiarize me with the story of *Volshebnik* (I think the only work of Father’s I knew at the time was his Russian translation of *Alice in Wonderland* and the little tales and ditties he would improvise for me). It is possible that, when Father was writing *Volshebnik*, I had already been bundled off in Deauville with a cousin of Mother’s... (D. Nabokov, 1986: 845)

Volshebnik not only represented the embryo of *Lolita*’s success, it was also the first mysterious text written by his father that he remembered. This same text made him feel a “disruptive influence” that took Father away from him. Moreover, he could not have known anything about a story his parents would not talk about in front of him. Their child was not supposed to know, and he was then *bundled off in Deauville*. I like to think that Dmitri Nabokov’s care for *Volshebnik*’s posthumous life may be a kind of “innocent retaliation,” a compensation for what was forbidden and lost. A “text set free” (to echo Canetti’s *Tongue Set Free*, 2011), in his own (and better mastered) language, English. Despite his declared ambition of becoming a writer in his own right, as he mentions for the first time on the dust jacket of *The Enchanter*, in his letters to his agent Nikki Smith of Smith/Skolnik agency and in some public papers, Dmitri Nabokov could not publish more than translations, introductions, prefaces, afterwords and short memoirs about his father (1979) and himself as the son of the Nabokovs (1988). Neither the announced novel nor his memoirs were published, except for some extracts. On the other hand, *The Enchanter*, a short story, became an autonomous book. Then came other books, other translations, and many posthumous texts by Vladimir Nabokov edited by Dmitri Nabokov in collaboration with other distinguished scholars (among whom Brian Boyd, Dieter Zimmer, Gavriel Shapiro, Simon Karlinsky). Dmitri added to the short novel two author’s notes, a short translator’s note and a commentary “[i]n the interest of clarifying certain concentrated images (some of which originally stumped me too), and of providing the curious reader with a few informative sidelights” (Nabokov, 1987a: xxi). Like his father, Dmitri Nabokov was very fond of forewords and afterwords.

Translating *Volshebnik*: empathy and identification

In a sense, by translating and publishing a *new* novel that was strictly related to *Lolita*, Dmitri Nabokov exhumed not only his father’s bestseller, but time past, his childhood and his renown as a *Lolito* and a later Don Juan. This venture was at once personal, singular, engaging, moving and enticing. It was an enterprise of enduring affects: from his unconditional love and admiration for his father to the (maybe unconscious) desire to emulate him (albeit on a minor scale, by delivering *Lolita*’s anonymous and unfamiliar sister). Moreover, Dmitri Nabokov could also and finally proudly declare himself “responsible” for his own translation, adopting this word from his father

when he referred to translations of his own texts in collaboration with others (and his son in particular). By “responsible”, Nabokov meant that he took upon himself the result of the final translation, probably because he did not want Dmitri Nabokov to be accused to have modified the text. In the end, the author also decided what was right or wrong and his son had no responsibilities whatsoever. Translating *Volshebnik* was a homage to “Father” by his son, it was an act of allegiance, but wasn’t it also a way to affirm his own new responsibility? It implied that particular kind of empathy evoked by the Earl of Roscommon (1684: 7) in his “Essay on Translated Verse”:

Then, seek a poet who your way does bend,
And choose an author as you choose a friend.
United by this sympathetic bond,
You grow familiar, intimate, and fond:
Your thoughts, your words, your styles, your souls agree,
No longer his interpreter, but he.

Indeed, Dmitri seemed to identify with his father when he decided that his English version of *The Enchanter* would be the source text for other translators. Was it really a slip of the tongue when he defined *The Enchanter* as “mon livre” to Radio France in 1988?

Translation as a source text: from Vladimir Nabokov’s to Dmitri Nabokov’s translations

The Enchanter, published first in French, then in English in 1986, found its way into print long before the original that was published in *Zvezda* in 1991. The very first issue was Gilles Barbedette’s French translation of Dmitri’s English version of the Russian original. In the “Note de l’éditeur” of *L’Enchanteur* one reads:

Like the majority of the author’s Russian texts that he wished to be translated from their English version, and according to his will, *L’Enchanteur* was translated into French from his son Dmitri Nabokov’s English translation. Nevertheless, the present translation was revised by him, Vladimir Sikorsky and Véra Nabokov, with reference to the Russian original. (Nabokov, 1986a: 7)

Dmitri Nabokov suggested that out of respect for his father’s wishes, his own English version should be the source text for other translators. One might say that his logic was somewhat biased. Vladimir Nabokov decided that his works were to be translated from his English versions made *in collaboration* with others (including his son) in the late 1950s, early 1960s (the change came with *Invitation to a Beheading* and maybe *The Gift*). He chose to do so because he had carefully and thoroughly checked, revised, abridged and expanded the originals in the process of translating them:

VN began to insist (although he couldn’t enforce) that translations be from his English versions, after 1959 (*Invitation to a Beheading*) or perhaps after 1963 (the translation of *The Gift*) because he put into the flow of the English text brief explanations of things that would have been obvious to his Russian émigré audience but that non-émigré, non-Russian audiences would not have registered. He didn’t like footnotes in translations, so insisting on translating from his English was a way of ensuring the glosses could be incorporated into the text. (Boyd, 2018 email)

From a genetic point of view, Nabokov’s “self-translations” (even when in collaboration with others) may be considered as the author’s last words. In fact, as I indicated, the bilingual author used to specify that he was the only person responsible for the final result of the English translations

of his own Russian texts either in the published works or in his typescripts (Berg Collection). The translation renders the “original” a kind of unfinished version, a draft, and the translation becomes a palimpsest. In other words, Nabokov’s translation was a brand new and up-to-date version that could replace the first one. In *Invitation to a Beheading*, the author gives his own definition of what we now term self-translation:

If some day I make a dictionary of definitions wanting single words to head them, a cherished entry will be: “To abridge, expand, or otherwise alter or cause to be altered, for the sake of belated improvement, one’s own writings in translation.” Generally speaking the urge to do this grows in proportion to the length of time separating the model from the mimic... (Nabokov, 1989 [1959]: 7)

In the foreword to his second translation in English of *Despair*, he candidly states:

For the present edition I have done more than revamp my thirty-year-old translation: I have revised *Otchayanie* [*Despair*] itself. Lucky students who may be able to compare the three texts will also note the addition of an important passage which had been stupidly omitted in more timid times. Is this fair, is this wise from a scholar’s point of view? (Nabokov, 1966: 8)

Nabokov’s translations of his own texts were a means to improve his works even if, as Jane Grayson (1977) points out, not every one of his works were transformed in such a way. Because of this and because at the time it was easier to find a good translator from the English language than from Russian, Nabokov wished his translators to use his “Englished” versions as a source text. The “original” was no longer the reference text (or source text) because the author had replaced it (Montini, 2016). In fact, the very idea of a bilingual work weakens the romantic concept of the trustworthy original.

Dmitri, beneficiary, executor and translator

To this point, the genetic research has shown that Dmitri Nabokov’s translations of his father’s work go beyond the “simple” concept conveyed by the word “translating”. Before his father’s death, the translations of Vladimir Nabokov’s son are the result of their collaboration, but, after Nabokov’s death, he drew from what he had learnt from collaborating with the author and father but also, as mentioned above, from an act of devotion, loyalty and identification. Analysing Dmitri Nabokov’s “posthumous” (i.e. after his father’s death) translations, complicates the equation. Who has the authority over the translations, now? Can Dmitri Nabokov’s translations be considered as “source texts” as if they were Vladimir Nabokov’s own translations? In his “On a Book Entitled *The Enchanter*” (that echoes his father’s “On a Book Entitled *Lolita*”), Dmitri Nabokov explains:

In both translation and commentary I have tried hard to stick to the Nabokov rules: precision, artistic fidelity, no padding, no ascribing. Any conjecture beyond what I have ventured would violate those rules.

The translation itself reflects my intent to be faithful to VN in both the general and the specific, textual, senses.

Many years of translation for and with Father instilled in me those categorical requirements of his. The only cases where he considered departures admissible were untranslatable expressions and revisions of the text itself, in the translated version, by the original author. It is possible that VN, were he alive, might have exercised his authorial license to change certain details of *The Enchanter*; I believe, though, that he would have chosen to leave intact this model of conciseness and multilevel meaning. The rare instances where I have taken the liberty of making minor adjustments occur precisely where the technique—as in the telescoped Little Red Riding Hood wordplays (p. 49, l. 16; p. 75, l. 26) or the high-speed imagery of the

finale—would have made a totally literal rendering meaningless in English. Elsewhere, on occasion, the English may seem simply a bit unorthodox. But so, in such cases, is the Russian. (D. Nabokov, 1986: 812)

In spite of his professed faithfulness in the above passage, it is difficult to consider Dmitri Nabokov's translations as source texts. There are at least four reasons against that: first, he was not the author; second, he did not know the *émigré* world; third, he did not modify the basic Russian original; fourth, in the late 1980s one could find excellent translators from Russian. The status of translation *and* the status of the “son of” are so commingled here that they turn out to be ambiguous and ethically questionable. The result: a translation becomes a source text, and the translator, who is the son of the author, becomes a signature with and in the-name-of-the-father (Lacan, 2005: 1).

There is also a more spiritual reason that may justify Dmitri Nabokov's decision to use his translations as source texts: the Nabokovs believed in a special bond that ensured a kind of life after death through love. This idea features in many of Nabokov's books. In *Bend Sinister*, for example, Krug tells his son that Billy's remark about his mom being dead is “stupid”, and adds “[b]ecause, even *if* she were dead she would not be dead for you or me” (Nabokov, 1990 [1947]: 161; emphasis in the original). This bond recalls Ugo Foscolo's *corrispondenza di amorosi sensi* (“correspondence of loving senses”), a special relationship among people who loved each other in life and whose love remains alive after the loved one has passed away. In his “Translating with Nabokov” Dmitri formulates a similar idea in his own words:

As I come upon Father's little notes and drawings greeting me unexpectedly in reference works I have inherited, as I peruse such items as a box of index cards marked, in Father's hand, “Word,” as I sense Nabokov peering over my shoulder and saying “Unh-uh” to a melodious but inaccurate phrase, I perceive my extraordinary good fortune: Father is not dead, but still collaborating with me and amusing me with his splendid good humor, and who knows what delights the mystery of the hereafter may bring. (D. Nabokov, 1984: 1767)

As his work may be considered a prolongation of Nabokov's because it emanates from the father, Dmitri Nabokov would seem to be acquitted. At least ethically speaking. When I asked Brian Boyd if Nabokov would have approved of his son's peculiar way of seizing his father's work, he answered: “If Dmitri was following his principles, VN wouldn't have minded” (Boyd 2018, email). It is, in my opinion, the only explanation that can save Dmitri Nabokov from being guilty of (minor?) ethical misconduct. Truly, in defense of Dmitri Nabokov, his translations into English—whether they were the result of his own work or of his collaborating with others—were good enough to be praised by the majority. And *The Enchanter* is no exception.

I wonder if it was in this process of emulation, empathy and inherited freedom, that the son of Nabokov ventured to self-translate “his” *Enchanter* into Italian, a language he seemed to have learnt easily as we are going to see.

Doubled in translation: Dmitri's *L'incantatore*

In “Translating with Nabokov” Dmitri Nabokov confirms that “Father” had *carte blanche* on their work in collaboration: “He and I had an inviolable compact. I was to furnish as literal a translation as possible, with which he could take whatever liberties he pleased” (D. Nabokov 1984: 149). I will not address the manuscripts of those English translations in collaboration (because of lack of space), but the material at Berg confirms what Dmitri himself has written. His rather rough but at times powerful translations were thoroughly rewritten and shaped by

his father. Before going any further in my analysis of the Italian translations of *L'incantatore*, I would like to quote Dmitri Nabokov:

My first unassisted task, assigned while Father was still alive, was to revise another translator's Italian version of *King, Queen, Knave*. Encouraged by my success in a language I had learned effortlessly because I loved to speak and sing it, and buttressed in approaching its literary niceties by secure foundation in Latin and other matters. I then undertook my own Italian translation of *Transparent Things*, published by Mondadori, as *Cose trasparenti*. (D. Nabokov, 1984: 162)

This self-assurance turns out to be naïve and provocative at the same time. When I first read this statement, I thought that if he really believed that loving Italian, singing it, knowing Latin, and “other matters” (meaning Italian women), were enough elements to translate in that language, he did not really know what translating meant. This gives rise to several questions: how did he translate? What was translation to Dmitri Nabokov? Was there anything behind his role as the Italian translator of his father's work? Since the very beginning of his “career” as a translator, which started with the collaborative translation of *A Hero of our Time* (Lermontov, 1958), and continued as a translator of his father's—and only of his father's—work, he was supported, helped and accompanied by “Father” and “Mother”. The manuscripts available do not show the importance of Véra Nabokov's work on the translations signed by her son, but it seems that it was fundamental and necessary. Moreover, he thanks her for her precious help: From the elements that I could collect during my research, and from the interviews to those who collaborated on his translations, I realized that Dmitri Nabokov was precise and demanding, but that he delegated to others. He made use of the capable and helpful collaborators who surrounded him. Is this a lack of discipline or self-confidence? Is this a desire of control (and authority)? And why did not most of these collaborators claim (more) visibility?

Collaborators in the shadows

In this context, it is easier to understand why Dmitri Nabokov needed to sign his own translations into Italian, a language that he mastered orally but whose grammar and written specificities, as he earnestly suggested in the quotation above, he did not bother to study further. In fact, as with his work in English, Dmitri Nabokov translated with others. In his translations into Italian he thanks people who helped him, all of whom are friends or professionals, translators and intellectuals. But, as he did with his English translations, he signed them and, as he did not do with his English translations, he thanks those who helped him, without specifying their role.

When I checked Dmitri Nabokov's translations of *L'incantatore* into Italian (published first by Guanda, 1987, then, in a new translation, by Adelphi, 2011), I had to admit that they were accurate enough. The second one by Adelphi, though philologically faithful to the first one and both the English and Russian versions, may be considered more refined, as it were. Both translations include the same two notes by the author and the afterword by Dmitri Nabokov, and contrary to the other European translations of the book that I had previously consulted, they both seem to have been translated from the original (in the paratext, we can read: “Titolo originale: *Волшебник*”). The last translation published by Adelphi—that “is a thoroughly revised and new version of the one that was published in Italy in 1987” (Nabokov, 2011)—was considered such an excellent translation that it won the prestigious prize “Italia Russia attraverso i secoli” as the best translation of the year from Russian to Italian.

The prize: *Italia-Russia attraverso i secoli*

Among all the excellent translations from Russian into Italian published in 2011, why was Dmitri's chosen as the best? Why give a prize for the best translation from Russian into Italian when in the preface Dmitri writes that he translated if not from the English text only, from both the Russian and the English (and the latter, as I pointed out, had to be the source text for translators into other languages)? In fact, a short note by Dmitri indicates the central role played by his English version in the process of his translating into Italian:

I would like to make it clear that where there are deviations between my English version and the Italian one, this is due to two factors. First, the possibility of using the Russian original allowed me to take some shortcuts and thus, I hope, to be more faithful. Second, after reading several times your own translation, even though very accurate, we sometimes realize a slip to expunge before going through another language. (D. Nabokov, 2011: 77)

What I read here is that: first, Dmitri "self-translated" from his own English version but could also access "the Russian original" in order to "take some shortcuts" and be more faithful; second, translating into Italian allowed him to find out that the English version contained some "slips to expunge" that he discovered while "going through another language". But when I asked Anna Raffetto, the editorial manager in charge of Nabokov's texts with Adelphi since 1999, she was categorical on this point: Dmitri translated only from the Russian version and this is what he meant in his "Nota del curatore" quoted above.

Maybe. Some months later, I happened to interview a friend of Dmitri Nabokov, Nicoletta Pallini Clemente, who helped him for the first draft of the translation and who spent entire days with him to help him with his Italian translation. She remembers that he was using both the English and the Russian texts. This makes sense. Otherwise, why should Dmitri mention his English translation to the Italian reader (of an Italian translation from Russian)? Because, Raffetto answered, Dmitri was very concerned with the cultivated reader who would compare the Italian version to the English one (Raffetto 2018, email). Curiously enough, in a note added to the Russian publication of *Volshebnik*, Dmitri Nabokov confirms both my theses: first, that the *Enchanter* becomes the reference text for other translations; second that *L'incantatore* was no exception to this rule, promoting the son of the authors as self-translator:

It is worth reminding the bilingual readers who would like to compare the Russian text to my English translation that the first American edition (hard cover, Putman, 1986) contained many lapses and mistakes that have been thoroughly amended in the following [or "subsequent"] publications in English and in most translations into other languages.

This note lets me think that "the lapses and mistakes" in the translations in other languages are due to the fact that they reproduce the same errors that were corrected from the English version, the reference text. I did compare the two versions to the Italian one, as Raffetto suggested.

A comparison: archives and agency in translation

Consulting the archives often yields surprises and reveals more about agency in translation than can be observed from the published text alone (Cordingley and Montini [dir.], 2015: 7). My next step was to analyze the *avant-textes* (mostly "endogenetic" sources, that is the drafts produced during the text's composition) and the *post-textes* (the next evolution in the genesis of the translation after it has become a text) and compare them to the published versions of *L'incantatore*,

The Enchanter and *Volshebnik*. Then, I checked the documents in the archives and compared what I found there to the published versions of *L'incantatore*, *The Enchanter* and *Volshebnik*. On the basis of this comparison, I tried to answer some questions raised by my analysis of Dmitri's translations. What was Dmitri's agency in his Italian translation? Why was the Italian version published twice? And, was the second translation a thorough revision of the first *by him* or by somebody else? From which version did he translate (from his English translation or from the Russian original)? To what extent did his name, the name of his father, the name of the author, shape his role as a translator?

If the documents in the archives prove that Dmitri did not master Italian to the point of being the only author of his published translations, my interviews with those who helped him confirm that he was not the only translator of *L'incantatore*, in spite of his name being the only one mentioned as "translator". As Cordingley and Manning (2017) point out, collaboration in translation is a common practice and can be welcomed.

Within the documents, I could find only two typescripts of Dmitri's *L'incantatore* at Berg. They are the last drafts of the first published translation and, judging from the handwritten corrections, they appear to be edited by two different persons: probably the publisher's editor and Dmitri Nabokov himself. Before the emendations, and sometimes in the very emendations by Dmitri, one can find some mistakes that a native Italian translator could hardly make. During my research I interviewed those who collaborated with him and they all corroborated this point: Serena Vitale (who helped Dmitri in his translation of *Transparent Things*), Anna Raffetto (who edited the second translation of *L'incantatore* before publication) and Nicoletta Pallini Clemente (who helped Dmitri in the first draft of the translation into Italian) agreed that Dmitri's spoken Italian was excellent but that translating was another matter. Margherita Crepax, who translated *Ada or Ardour*, and never met Dmitri Nabokov in person, thought that his Italian was not good enough judging from his corrections to her work, which she had to reject; she was firmly supported by Roberto Calasso, the editor in chief for Adelphi. The son of the author did not consider that Crepax was good enough for the delicate task of translating his father's work. Concerning *Pale Fire*, in particular, he writes to the publisher: "I do not see who on earth will grapple with *Pale Fire*. Se sarà la Crepax o la Mella citerò tutti quanti in tribunale" (Letter to Anna Raffetto, 2000). Moreover, the comparison between the two Italian versions confirms that the second Italian edition of *L'incantatore* was done on the basis of Dmitri Nabokov's first translation edited by Anna Raffetto according to the Russian original. But a comparison of the first draft of Dmitri's *L'incantatore* (at Berg), the original Russian and its English translation seems to endorse the hypothesis (reinforced by Dmitri Nabokov's above-mentioned "nota del curatore") that he used his own translation into English as the source text for his Italian translation, notwithstanding his referring to the Russian original.

Some examples from the typescripts support this hypothesis. First, they give some evidence of the fact that Dmitri's translation needed to be edited by somebody who mastered Italian better than himself; second, they corroborate the hypothesis that the English text is also (even if only partially) the source text for Dmitri's translation. In fact, many expressions in the draft come directly from English (and also from French) and do not fit either Italian or Russian; and, in the typescript, where doubts are expressed, the English version is mentioned and only once refers to the Russian original.

Some "unusual" mistakes (for a native) often reproduce the structure of English:

“non c’è nemmeno questione di scegliere” instead of “non se ne parla nemmeno” (Ts. 29); English: “there isn’t even any question of choosing” (35);

“lasciando cadere i capelli frescamente messi in piega” (Ts. 31); English: “letting down her freshly waved hair” (38); corrected as “sciogliendo i capelli messi in piega di fresco”. Here the expression is clumsy in Italian, and the adverb “frescamente” does not exist;

“denti anteriori” instead of “incisivi” (Ts. 6); English: “front teeth” (9);

“capelli recentemente assestati” then corrected as “messi in piega di fresco” (Ts. 6) (from “recently trimmed”, 9); here we can also notice that the same expression as in the previous translation is used as a correction in spite of the expressions in English being different;

“certi piccoli oggetti estremamente anziani” corrected as “antichi”, “anziani” can only be referred to persons, and the literal meaning here is “estremamente vecchi; vecchissimi”; English: “exceedingly old small objects”. Here Dmitri also asks: “nuance?”, because the three Italian terms – *anziano*, *antico*, *vecchio* – have different meanings that he appears not to grasp.

Verb tenses are often incorrect, the subjunctive in particular (less used in oral Italian):

“se ne vadono” (Ts. 22) instead of “vadano”; “era convinto che finché permaneva la novità ed ella non si sarebbe [instead of “fosse”] guardata intorno, sarebbe stato facile”; “finché l’abisso fiorito non avrebbe” instead of “avesse”; “convinto che suonava naturale” (Ts. 13) instead of “suonasse”; “trasparirebbe” (Ts. 47) instead of “sarebbe trasparita”; “ladove” (Ts. 19) instead of “laddove”.

Some expressions that come directly from the English language whereas the Russian was closer to a better Italian solution:

“con una palma al suo centro” instead of “al centro”; Russian: “*pal’moy v tsentre*”;

“In forma conservata” (“canned form”), while the Russian was closer to a more appropriate Italian expression “solo nelle conserve”; Russian: “*tol’ko v konservah*”.

Other details made me think that Dmitri is closer to the English version than to the Russian. When he has doubts about the correct translation, either he writes “see Eng.” or “check Eng.” or he writes directly the word used in the English translation and only once refers to the Russian original:

“collana?” and added in English: “necklace” (Ts. 2); “color pan di zenzero” and added in English: “gingerbread” (Ts. 4); “montatura” (erased and replaced by “inganno”) and added in English: “trickery” (Ts. 14); “svanente distanza (che svaniva)” and added in English: “Melting” (Ts. 27).

If we consider that we do not have the manuscripts of the translations and that the documents available are the last drafts before publications probably edited by somebody who worked on behalf of Guanda, the evidence above that Dmitri Nabokov was not the main translator is not unassailable. He probably was. Still, one wonders why Dmitri wanted so much to translate into Italian while declaring that he is not qualified to translate Nabokov’s work into Russian:

A certain Mel’nikov ... reproached me for criticizing, at NABOKV-L’s invitation, the (execrable) existing translations of *Ada* while challenging me to do my own. The reason I don’t is very simple. My Russian is good enough for the correction of blunders and for stylistic suggestions,

but I would not dream of translating all of *Ada* myself unless I were capable of doing it on a level at least approaching that of Vladimir Nabokov's Russian *Lolita* and *Speak Memory*. I truly fear to tread where a battalion of fools and hacks has gone rushing in.

Was his Italian better than his Russian, or did he just translate into Italian because he did not have to compare his skills to his father's in that language?

Evidence and further inquiries

The typescript of *L'incantatore* shows some awkward mistakes even if Nabokov translated mostly with the help of Italian collaborators. The analysis of the archival documents prove—as his collaborators confirm (see above)—at least that Dmitri did not and could not translate *The Enchanter* or *Volshebnik* into Italian by himself. Moreover, they confirm that *he did not translate only from the Russian Volshebnik*, as he himself writes in his above-mentioned translator's note. That he used both his English version and the Russian original was also corroborated by Nicoletta Pallini Clemente, who helped him for his first draft. However, as I have already pointed out, the archival material does not represent the whole translation process, rendering it therefore difficult to reconstruct the role of each collaborator (some of them are thanked in the first Italian edition). I learnt, from those who helped Dmitri, that he preferred to work on the phone or *de visu* in Montreux (Raffetto, Vitale, Boyd), or in Monza (Pallini Clemente). This could be one of the reasons why there are so few traces of these collaborations. The second translation for Adelphi was made not only because Nabokov was dissatisfied with the work done by Guanda, but also because Adelphi had become *the* publisher of almost all of Nabokov's texts and, as a new publisher, needed a new translation. Indeed, as Raffetto later wrote to me, Dmitri Nabokov did not translate *L'incantatore* twice, but left to her the task of editing the first version.

It is thus a revision of a revised translation which he had already done in collaboration with others that won the prestigious prize. And here is the crucial point. Who was “responsible” for the translation? We know that Vladimir Nabokov used the word “responsibility” to refer to the translation of his own works in collaboration with others. As he checked, edited and thus altered the work previously demanded from a competent translator, he was responsible for the final version. The same happened with his son when he became his father's “best translator” (as Nabokov said of his son; Zanganeh, 2012).

After his father's death, Dmitri Nabokov was responsible (together with his mother) for what was to be published or not and in what form. As for his Italian translations, he may have known that he would “tread where a battalion of fools and hacks has gone rushing in”, but he also found valid collaborators to avoid making a fool of himself. Of course, collaboration in translation is a common and welcome practice, but there is something unclear about Dmitri's practice as a translator into Italian. A desire to assert his competence and authority that resulted in a bunch of letters written to agents, friends, publishers and translators, almost always in capital letters, went along with a kind of lucidity about his own limits. The interviews and documents available confirm that Dmitri repeated a cliché learned with and from his father, and his signature, his name on the book as a translator (and the person responsible for it) was less the evidence of his own work than the authenticity of his identity as the son of the author who would decide what was to be published or not, what translation was to be accepted or refused. Dmitri Nabokov chose carefully his collaborators, and when he was sure he could trust them, he used to give them *carte blanche*. Serena Vitale, Ugo Tessitore and Anna Raffetto are among his trustworthy Italian translators.

Conclusions

There is something blurring about Dmitri Nabokov's work as a translator. When Jane Grayson wrote her pioneer study (1977) about Nabokov and translation, his son did not allow her to consult his drafts of the translations in collaboration with his father, without explaining the reasons for his refusal.

In the end, instead of finding a method that would shed light on the way Nabokov taught his son how to translate his own works, instead of being able to show how Dmitri Nabokov really translated, I found out that his right to sign his translations was a way to exercise his imprimatur, but also a privilege granted to Nabokov's only son. Can we call this practice translating? As Benjamin wrote, "translation is form", and form is exactly what is missing from Dmitri Nabokov's translations both into English and Italian. His versions recall the so-called *podstrochniki*, the literal translations in the Soviet Union that were used as a basis for literary translations by translators who did not know the source language.

When Dmitri Nabokov was awarded the prestigious prize "Italia-Russia attraverso i secoli" for "his excellent translation of L'incantatore", he was said to "master the language as a native speaker" (Colonnelli, 2011). Stefano Garzonio, one of the members of the commission that awarded the prize, wrote to me, though (email, 2018), that people suspected he did not really translate his father's texts alone, but he was nevertheless chosen in "a broader cultural perspective" (as usual, translation is a little unfortunate sister of the text) and for the good of the relationship between Italy and Russia. Obscure though this is, I understand that Dmitri Nabokov had to thank the broader context for his prize as "best translator". He was already very sick at the time, and he would die the following year. This prize may also have been a way to recognize his work in Italy on behalf of his father.

Bibliography

- BENJAMIN, Walter, 2002, "The Task of the Translator", in M. Bullock and M. Jennings (dir.), *Selected Writings*, vol. 1, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- BOYD, Brian, 2011, *Stalking Nabokov*, New York, Columbia University Press.
- CANETTI, Elias, 2011 [1977], *The Tongue Set Free*, trans. Joachin Neugroschel, New York, Granta Books.
- COLONNELLI, Laretta, 2011, *Corriere della Sera*, 4 December, <http://www.cinquantamila.it/storyTellerArticolo.php?storyId=0000001540310> (accessed on 10 November 2018).
- CORDINGLEY, Anthony & FRIGAU MANNING Céline (dir.), 2017, *Collaborative Translation. From the Renaissance to the Digital Era*. London, Bloomsbury.
- CORDINGLEY, Anthony & MONTINI Chiara (dir.), 2015, "Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline", *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, n° 14.
- FOSCOLO, Ugo, 2002, *Sepolcri. Odi. Sonetti*, Milan, Mondadori.
- GRAYSON, Jane, 1977, *Nabokov Translated*, Oxford, Oxford University Press.
- LACAN, Jacques, 2005, *Des Noms-du-Père*, Paris, Le Seuil.
- LERMONTOV, Mikhail, 1958, *A Hero of our Time*, trans. Vladimir Nabokov in collaboration with Dmitri Nabokov, New York, Doubleday, Anchor Books.

MONTINI, Chiara, 2016, “Critique génétique et autotraduction. Le texte en mouvement”, in Alessandra Ferraro & Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier.

NABOKOV, Dmitri, 1977, “Revisiting Father’s room”, George Weldenfeld, and Nicolson Ltd.

—, 1984, “Translating with Nabokov”, in George Gibian and Stephen Jan Parker (dir.), *The Achievements of Vladimir Nabokov*, Ithaca, Cornell University.

—, 1985, letter to Peter Israel, 10 January, Berg Collection, Vladimir Nabokov archives.

—, 1985, typescripts of the translation of *L’incantatore*, Berg Collection, Dmitri Nabokov’s Archives.

—, 1986, “On a Book Entitled *The Enchanter*”, afterword to *The Enchanter*, New York, Vintage International.

—, 1998 [1988], “Close Calls and Fulfilled Dreams: Selected Entries from a Private Journal”, in Daniel Halpern (dir.), *Our Private Lives. Journals, Notebooks, and Diaries*, Hopwell, First Ecco Edition.

NABOKOV, Vladimir, 1966, *Despair*, New York, Putnam.

—, 1980 [1955], *Lolita*, London, Penguin Books.

—, 1986a, *The Enchanter*, trans. Dmitri Nabokov, New York, Vintage International.

—, 1986b, *L’Enchanteur*, trans. Gilles Barbedette, Paris, Rivages.

—, 1987a, *L’incantatore*, trans. Dmitri Nabokov, Parma, Ugo Guanda Editore.

—, 1987b, *L’Homme de l’URSS et autres pièces*, trans. from Russian and English by André Markowicz and Armando Uribe Echeverria, Paris, Fayard.

—, 1989 [1959], *Invitation to a Beheading*, New York, Vintage international.

—, 1990 [1947], *Bend Sinister*, New York, Vintage International.

—, 1991 [1939], *Волишебник*, in *Russian Literature Triquarterly*, n° 24.

—, 2008 [1995], *The Stories of Vladimir Nabokov*, preface Dmitri Nabokov, New York, Vintage International.

—, 2011, *L’incantatore*, trans. Dmitri Nabokov, Milan, Adelphi.

ROSCOMMON, Earl of, 1684, *An Essay on Translated Verse*, London, Printed for Jacob Tonson.

ZANGANEH, Lila Azam, 2012, “His Father’s Best Translator”, *New York Times*, Sunday Book Review, 20 July, <https://www.nytimes.com/2012/07/22/books/review/his-fathers-best-translator.html> (accessed on 10 May 2020).



Traduire en collectif : Jacques Aubert et la retraduction de l'*Ulysse* de Joyce

RÉSUMÉ

L'*Ulysse* de Joyce a bénéficié en 2004 d'une nouvelle traduction en français. Ce projet collaboratif fut dirigé et coordonné par l'universitaire joycien Jacques Aubert, qui y a également contribué par la traduction de deux épisodes. Cet article s'intéresse à la manière dont ces différents rôles se dessinent dans l'archive, qui permet d'interroger l'organisation et les enjeux de cette traduction collaborative, ainsi que les méthodes plus personnelles du traducteur, dans un processus permanent de négociation entre voix singulière et élaboration d'un projet de traduction collectif.

Mots-clés : James Joyce, Jacques Aubert, *Ulysse*, retraduction, traduction collaborative, génétique des traductions

ABSTRACT

Joyce's *Ulysses* was retranslated into French in 2004. This collective project was directed and coordinated by Joycean scholar Jacques Aubert, whose contribution also materialized in the translation of two out of the eighteen episodes. This article focuses on how these different roles surface in the archive, which provides material to enquire into the organization and dynamics of collaborative translation as well as to sketch out the translator's own methods, within a process of permanent negotiation between individual posture and the elaboration of a collective translation project.

Keywords: James Joyce, Jacques Aubert, *Ulysses*, retranslation, collaborative translation, genetics of translation

*

Dans l'entreprise éditoriale qui aboutira à la publication d'une retraduction d'*Ulysse* aux éditions Gallimard, en 2004, Jacques Aubert occupe à bien des égards une position centrale. Celui que Sam Slote, qui lui consacre cette année-là une page entière dans sa recension de la réception critique de l'œuvre de James Joyce en France, considère comme « the most prominent Joycean within the French academy » (Slote, 2004 : 375) fut en 1971 l'un des premiers universitaires français à soutenir une thèse de doctorat sur l'écrivain irlandais. Ce travail s'intéressant à la

manière dont Joyce a conçu sa théorie de l'esthétique à partir de ses lectures des textes d'Aristote, Thomas d'Aquin et Hegel sera publié deux ans plus tard avec quelques modifications, puis en 1992 dans sa traduction anglaise¹. Aubert prend alors une part importante au développement des études joyciennes en France et à leur rayonnement international, à travers la publication d'ouvrages, comme le volume « *Ulysse* » : *Cinquante ans après* qu'il dirige avec Louis Bonnerot et Claude Jacquet en 1974 ou un numéro des *Cahiers de l'Herne* dirigé en 1985 avec Fritz Senn², mais également à travers la formation d'une nouvelle génération d'universitaires joyciens à l'université Lyon II, notamment Marie-Danièle Vors et Pascal Bataillard qui l'accompagneront dans certains de ses projets éditoriaux. En juin 1975, il organise à Paris le cinquième « Symposium international James Joyce », où il invite son ami Jacques Lacan à prononcer la conférence d'ouverture ; intitulée « Joyce le Symptôme », celle-ci se prolongera par les réflexions du séminaire « Le sinthome », auquel Aubert participera de septembre 1975 à mai 1976³. Tout au long de sa carrière, Jacques Aubert contribuera amplement à la branche lacanienne des études joyciennes, en vertu d'affinités critiques sans doute indissociables de l'intérêt passionné qu'il porte, en tant que traducteur, au signifiant et à la lettre⁴. Il s'implique rapidement, de fait, dans la traduction des œuvres joyciennes, avec la publication de la seconde version française de *Dubliners* en 1974, puis la révision du *Dedalus* de Ludmila Savitzky en 1992, toutes deux contribuant à allonger la liste de ses expériences de collaboration avec les éditions Gallimard ; implication toujours d'actualité, puisque la jeune maison d'édition lyonnaise Trente-trois morceaux a publié en 2016 sa traduction des *Épiphanies*⁵.

C'est dans les années 1980-1990, alors qu'il est chargé de diriger l'édition des œuvres complètes de Joyce pour la Bibliothèque de la Pléiade, qu'Aubert lance l'idée audacieuse de retraduire *Ulysse*, dont l'unique version française a paru en 1929, à Paris, dans le sillage de la publication de l'original. Historiquement proche de ce dernier et « extraordinaire *anatomy* de la langue française » dans les mots d'André Topia (2004 : 134), « moment et [...] monument » de la littérature française dans ceux de Jacques Aubert (Joyce, 1995 : 1029), cette traduction, au tournant du siècle, a déjà subi l'érosion du temps. S'il provoque d'abord un tollé quand Aubert en émet l'idée au cours d'un entretien radiophonique, en 1982, ce projet verra finalement le jour au début des années 2000, sous la double impulsion d'Aubert et de Stephen Joyce, petit-fils de l'écrivain et détenteur des droits moraux sur l'œuvre de son grand-père (Aubert, 2007).

Tout comme la première, réalisée par « Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert, entièrement revue par Valery Larbaud et l'auteur », cette traduction sera collaborative. L'équipe de huit traducteurs, composée de trois écrivains, de quatre universitaires spécialistes de l'œuvre de Joyce et d'un traducteur professionnel, et au sein de laquelle chacun sera chargé de la traduction d'un à quatre épisodes, sera dirigée par Jacques Aubert⁶. Porteur du projet, coordinateur et directeur,

1. J. Aubert, 1973, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Paris, Didier ; J. Aubert, 1992, *The Aesthetics of James Joyce*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

2. L. Bonnerot, C. Jacquet et J. Aubert (dir.), 1974, « *Ulysses* » : *Cinquante ans après*, Paris, Didier ; J. Aubert et F. Senn (dir.), 1985, *James Joyce*, Paris, Cahiers de l'Herne.

3. J. Lacan, 2005, « Joyce le Symptôme », in *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre XXIII, Le sinthome : 1975-1976*, éd. J.-A. Miller, Paris, Le Seuil, p. 161-69.

4. Voir notamment J. Lacan, *ibid.* ; J. Aubert (dir.), 1987, *Joyce avec Lacan*, Paris, Navarin ; J. Aubert, « D'un Joyce à l'autre », in *École de la cause freudienne* (dir.), 2000, *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, p. 55-77 ; J. Aubert, 2013, « Lacan et l'insistance de la lettre », *Savoirs et clinique*, vol. 1, n° 16, p. 125-32.

5. J. Joyce, 1974, *Gens de Dublin*, trad. J. Aubert, Paris, Gallimard ; J. Joyce, 1992, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, trad. L. Savitzky et J. Aubert, Paris, Gallimard ; J. Joyce, 2016, *Épiphanies*, trad. J. Aubert, Lyon, Trente-trois morceaux.

6. Lors de la première réunion chez Gallimard, le 30 octobre 2000, l'équipe comptait quatorze membres. Après de nombreux rebondissements, André Topia, Daniel Ferrer, Jean-Michel Rabaté et Joanny Moulin se sont retirés du projet en raison d'un différend avec Stephen Joyce ; Valère Novarina s'est également retiré, par manque de temps (voir Hoepffner,

donc, Aubert a pleinement pris part à cette ambitieuse entreprise de traduction, puisqu'il a lui-même pris en charge deux épisodes, « Télémaque » et « les Rochers Errants », et participé aux phases d'inter-correction imposées par l'organisation du collectif. Grâce aux différentes missions qui lui incombent, la figure de Jacques Aubert permet à la fois de comprendre et d'illustrer les différentes étapes du processus de travail ayant abouti à cette retraduction, mais aussi d'examiner différents rôles inhérents à la traduction collaborative et, en creux, les questions relatives tant à l'autorité de chaque traducteur qu'à l'aspect qualitatif qui tend à légitimer ce type de collaboration (Cordingley et Frigau Manning, 2017 : 21-22).

Dix ans après la publication de ce second *Ulysse* français, Jacques Aubert fait don de ses archives personnelles à l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) ; ces documents constituent aujourd'hui la majeure partie du dossier génétique de cette retraduction. À partir de ces archives, nous nous proposons d'étudier les diverses facettes de la mission de Jacques Aubert et d'un projet de traduction soumis au balancement (entre perpétuels retours et corrections) qui caractérise l'activité (re)traductive. Cette tension entre voix singulière (celle du directeur ou celle du traducteur solitaire) et voix collective (née de l'organisation du travail en équipe et de la nécessaire conception d'un projet commun garant de la cohérence de l'œuvre traduite) participe de la richesse du dossier génétique à l'étude, en fait la spécificité, et permet également d'interroger les enjeux d'une traduction collaborative.

1. L'archive : traces de l'organisation du collectif

Le matériau génétique déposé par Jacques Aubert à l'ITEM, composé pour l'essentiel de tapuscrits, mais aussi de documents relatifs à l'organisation du collectif, permet de reconstituer la genèse des choix opérés par le groupe à deux niveaux : d'abord celui du travail sur le texte, à partir des différents états de traduction, corrigés ou non – ce que la génétique littéraire nomme l'« avant-texte » ; ensuite, celui de la construction du projet de traduction et du discours porté par l'ensemble du groupe. Ce processus aboutira à la rédaction d'une postface à la première édition de la nouvelle traduction dans la collection « Du monde entier », en 2004 (Aubert *et al.*, 2004)⁷. Ce texte synthétique justifie un projet de retraduction visant à « [proposer] une nouvelle version plus proche à la fois du texte de James Joyce et de nous », explique les partis pris du collectif face aux divers problèmes que pose le passage d'une telle œuvre en français, et invoque le souci de produire « une traduction au plus près de la lettre » qui maintienne « l'étrangeté du texte joycien », portant ainsi résolument la marque de l'impact de la pensée bermanienne (Aubert *et al.*, 2004 : 972, 980, 976). L'archive permet donc de s'intéresser aux mouvements ayant mené à la construction de ce discours qui, formalisé *a posteriori*, figure logiquement à la suite du texte dans le volume. Les traces de ce processus sont favorisées par la nature collaborative de l'entreprise, le travail à huit exigeant des échanges permanents et protéiformes, centralisés pour la plupart par Jacques Aubert.

2004 : 18 ; Hœpffner, 2011 : 108). Pour finir, l'équipe se composera de Tiphaine Samoyault (« Les Lestrygons », « Les Sirènes », « Le Cyclope », « Pénélope »), Bernard Hœpffner (« Éole », « Circé », « Ithaque »), Pascal Bataillard (« Protée », « Les Lotophages », « Eumée »), Patrick Drevet (« Hadès », « Nausicaa »), Jacques Aubert (« Télémaque », « Les Rochers Errants »), Sylvie Doizelet (« Charybde et Scylla »), Marie-Danièle Vors (« Calypso ») et Michel Cusin (« Nestor »).

7. À l'occasion d'une table ronde aux Assises de la traduction littéraire de 2004, à Arles, Jacques Aubert précise que « la postface est un mixte de différentes contributions, notamment de Tiphaine [Samoyault] mais aussi de Patrick [Drevet] et d'un peu tout le monde [...] », alors que Bernard Hœpffner attribuait sa rédaction à Jacques Aubert tout en précisant qu'elle était « également collective » (Hœpffner *et al.*, 2004 : 42, 44).

Dans un courrier du 16 janvier 2003 adressé au Centre national du livre (CNL) dans le cadre de la demande d'aide aux traducteurs, Aubert définit son rôle en ces termes :

J'exerce dans ce projet une double responsabilité. D'une part donc, en tant que membre de l'équipe, j'ai la responsabilité de deux épisodes du livre (le premier et le dixième). Surtout, j'ai la charge de la coordination du travail d'équipe, et celle de la vérification (à la demande de M. Stephen Joyce) et de l'harmonisation de la traduction proprement dite⁸.

L'organisation de ses archives reflète cette double responsabilité, qu'il décrit plus loin de manière détaillée, et qui témoigne des différentes modalités des phases d'échange entre les membres du collectif. Sa mission consiste à coordonner le travail du groupe, et à veiller à son bon fonctionnement, par l'organisation de réunions bimestrielles ou trimestrielles à Lyon⁹. On en retrouve les traces dans un dossier sobrement étiqueté « Réunions », où figurent des documents de toutes sortes : copies des courriers adressés à l'ensemble du collectif au sujet de l'organisation des rencontres ; ordres du jour ; synthèses des points abordés ; notes manuscrites visant à la préparation des échanges ou prises lors des réunions ; lettres individuelles entre Jacques Aubert et les autres traducteurs ; extraits de sa correspondance avec l'éditeur visant à l'informer de l'avancement du projet ; enfin, brouillons de la postface. L'analyse du dossier donne une vision globale du déroulement du travail au plan pratique, puisqu'il permet d'établir une chronologie des rencontres et des questions abordées, mais aussi, parallèlement, de resituer l'entreprise dans le contexte de la publication chez Gallimard selon un calendrier préétabli, véritable compte à rebours menant à « Bloomsday¹⁰ ». Ce dernier élément permet de prendre pleinement en compte le rôle de directeur confié à Jacques Aubert, rôle également illustré par le dossier « CNL » contenant la demande de financement et les documents justificatifs : notices bio-bibliographiques des membres de l'équipe, courriers, extraits de la correspondance avec le collectif relatifs aux remarques du lecteur du CNL sur la traduction. On voit se dessiner à ce stade une distinction essentielle entre les deux rôles de Jacques Aubert, à la fois directeur (et donc interprète du collectif auprès des instances éditoriales) et membre du collectif (lui-même double, puisqu'il est à la fois le coordinateur et le garant de la qualité de la traduction et, comme nous le verrons plus loin, un traducteur parmi d'autres)¹¹.

Au cadre établi par la coordination se superposent les missions de vérification et d'harmonisation, le rôle de directeur de Jacques Aubert lui permettant de centraliser le travail des autres membres du collectif :

Au titre de l'harmonisation : chaque membre de l'équipe me soumet un premier état de la traduction de l'épisode qu'il a achevé. Je le relis et l'annote de mes observations et questions, renvoie le tout au collaborateur en vue d'une réunion de concertation en tête-à-tête, qui aboutit d'ordinaire à un accord d'ensemble. Ce travail est, d'un autre côté, l'occasion de dégager concrètement, sur le terrain, les questions restant en suspens, questions qui alimentent nos réunions plénières.

8. J. Aubert, 16 janvier 2003, « Courrier au CNL dans le cadre du dossier de demande d'aide aux traducteurs », Dossier « CNL », Archives Aubert, ITEM, p. 2.

9. L'organisation de ces réunions à l'université Lyon II, où Jacques Aubert est alors professeur émérite et où enseigne Pascal Bataillard, souligne géographiquement la centralisation du projet autour de la figure de l'universitaire joycien.

10. « Bloomsday » correspond au jour où se situe l'action d'*Ulysse*, le 16 juin 1904, et le projet de Gallimard était de publier la nouvelle traduction pour son centenaire.

11. Pour une typologie de l'archive personnelle d'un traducteur membre du collectif, ainsi que des exemples de documents et brouillons, voir l'article de Tiphaine Samoyault sur sa propre expérience (Samoyault, 2014 : 61).

Enfin, lorsque tous les épisodes auront été traduits, je procéderai à une révision générale, en vue d'une meilleure coordination, visant en particulier à harmoniser les choix éditoriaux et à faire entendre, autant qu'il est possible, les nombreux échos et résonances qui étoffent le texte¹².

Jacques Aubert conçoit donc ce travail en deux grandes phases, qui correspondent du reste dans l'archive à deux dossiers contenant des documents de même nature (notes manuscrites, extraits de la correspondance individuelle avec les traducteurs, listes de fragments à retravailler ou à soumettre au collectif). Le classement de ces documents en deux dossiers, l'un étiqueté « Corrections », l'autre « Harmonisations », signale une distinction assez nette entre, d'une part, des questions d'interprétation et de compréhension du texte, et d'autre part une phase plus tardive de négociation, portant non plus sur le sens ou sur la forme en contexte restreint, mais sur des choix finaux à effectuer afin de respecter une cohérence à l'échelle de l'intégralité de l'œuvre, d'abord démantelée pour les besoins du travail individuel de chaque traducteur. En d'autres termes, cette phase finale exige une prise de décision à propos d'un certain nombre de points, de fragments, de motifs qui, diversement traduits dans différents épisodes, devront idéalement apparaître sous des formes similaires dans la version finale – ce travail d'« Ulissage » réclame non seulement le recensement de toutes les occurrences d'un fragment mais aussi la prise en compte des exigences stylistiques contextuelles, des jeux de mots, des références intratextuelles, intertextuelles et culturelles, et bien sûr des contraintes linguistiques¹³. On remarquera en outre qu'Aubert, si l'on en croit sa propre description du processus, ne se contente pas de donner un cadre de travail à son équipe, mais se présente également comme une instance experte, aidante et filtrante, aux différentes étapes du processus traductif. Il anticipe, suggère, corrige, cherche des « accords d'ensemble », « harmonise », cherche à « faire entendre » au mieux : c'est le chef d'orchestre du projet.

Les problèmes anticipés par Jacques Aubert dans le premier courrier adressé à l'équipe, pour la réunion du 30 octobre 2000 aux éditions Gallimard – notamment le problème de la francisation du texte en matière d'appellations, de noms propres et de surnoms, celui du respect de la syntaxe, de la ponctuation joycienne et de l'ordre des mots, celui de la typographie, des mots composés et de la création verbale, ou encore celui de la paraphrase due à l'absence de toute note explicative dans la collection « Du monde entier » –, occuperont les traducteurs tout au long du travail, le texte échappant à tout principe général préétabli¹⁴ :

However, defining a priori general principles proved an impossible task, and we were led to establish them as we went along. For indeed we often changed our minds, [...] although differences between generations among the members of the team sometimes came to surface, e.g. concerning slang... We all got involved in a creative process of a kind. (Aubert, 2006 : 284)

Outre les notes de réunion, les nombreux extraits de correspondance et listes manuscrites, ce sont surtout les tapuscrits qui portent dans leur détail la marque de ces modifications, variations et revirements propres au travail du traducteur, qui exerce sa créativité sur le brouillon pour résoudre les problèmes qui se présentent à lui et, en creux, établit les principes de son approche du texte. Dans le cas de la retraduction d'*Ulysse*, les tapuscrits sont aussi le lieu où se dessinent

12. J. Aubert, 16 janvier 2003, « Courrier au CNL dans le cadre du dossier de demande d'aide aux traducteurs. », Dossier « CNL », Archives Aubert, ITEM, p. 2-3.

13. Le terme « ulissage », qui fut (semble-t-il) imaginé par Jacques Aubert et n'est pas sans rappeler les jeux de mots lacaniens, apparaît dans la correspondance électronique de Bernard Hœpffner (courrier électronique de Jacques Aubert à Bernard Hœpffner, 6 octobre 2003, « Ulissage », archives personnelles de Bernard Hœpffner).

14. J. Aubert, 30 octobre 2000, « Courrier aux traducteurs de la nouvelle traduction de l'*Ulysse* de James Joyce », Dossier « Réunions », Archives Aubert, ITEM.

les priorités de chacun des traducteurs. Leur étude permet ainsi non seulement d'envisager le processus d'élaboration du projet de traduction global mais aussi, à travers les suggestions de chacun et les corrections qu'elles entraînent (ou non), de définir des tendances plus personnelles pour chaque membre de l'équipe, responsable *in fine* des épisodes qui lui ont été attribués¹⁵. Cette répartition pose la question de l'autorité et de l'auctorialité des différents traducteurs, qui ont la possibilité d'exprimer librement leur créativité dans le traitement de leurs épisodes, mais dont le travail est régi par un cadre et soumis à révision, négociation et validation au sein du collectif, en règle générale par l'intermédiaire de son directeur et des tapuscrits¹⁶.

2. Les tapuscrits de « Télémaque » et des « Rochers Errants » : traces d'une méthodologie

Les tapuscrits (entre un et neuf états de traduction selon les épisodes) sont l'interface où se négocient le sens et la forme du passage du texte source dans la langue cible ; ces éléments, ainsi que les principes qui sous-tendent le projet de traduction, y sont également débattus par le biais d'annotations entre le traducteur et les relecteurs. La diversité des variations et la variété des notes, suggestions et corrections apparaissant sur ces documents permettent d'envisager le processus du travail traductif, personnel et collectif, mais aussi de s'intéresser aux méthodes utilisées par les traducteurs s'attelant au texte joycien. Nous nous concentrerons ici sur les deux épisodes traduits par Jacques Aubert : « Télémaque », l'épisode inaugural où le lecteur rencontre ce que la critique joycienne nomme le style initial, ou « norme narrative », qui se caractérise par l'incursion des pensées des protagonistes dans la narration et par un infléchissement de celle-ci dû à leur idiosyncrasie ; et le dixième épisode, « les Rochers Errants », à partir duquel Joyce étend ses expérimentations sur le monologue intérieur à des personnages autres que les protagonistes Stephen Dedalus et Leopold Bloom, et invite le lecteur à suivre un parcours labyrinthique à travers les rues de Dublin, en dix-neuf sections portant chacune sur une scène spécifique dans un lieu différent¹⁷. On s'intéressera plus précisément aux méthodes employées par Jacques Aubert en tant que traducteur, d'abord du point de vue des traces qu'elles ont pu laisser, puis au regard de quelques exemples.

Pour chacun de ces épisodes, l'archive contient plusieurs états de traduction que l'on peut ordonner de la manière suivante :

15. Bernard Hœpffner souligne qu'« il n'était pas question que chaque épisode soit relu, recorrecté, retravaillé pour faire du texte un tout. Des suggestions étaient faites par les uns et les autres à la lecture des épisodes des uns et des autres, mais le traducteur, pour finir, était seul responsable de son texte » (Hœpffner *et al.*, 2004 : 49). Jacques Aubert, s'il précise que le contrat de traduction stipulait qu'il aurait le dernier mot en cas de conflit, affirme n'avoir jamais eu à invoquer ses prérogatives de directeur (Aubert, 2006 : 284).

16. D'un point de vue plus pratique, d'après le dossier « CNL », la fragmentation de l'œuvre et la répartition (inégale) des épisodes par traducteur est également ce qui gouverne, pour cette retraduction, le versement des droits d'auteurs.

17. Sur la norme narrative, voir : K. Lawrence, 1981, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press, p. 38-54. Hugh Kenner a décrit les phénomènes d'hybridation de la narration, et notamment cette contamination par l'idiosyncrasie du personnage, qu'il nomme « Uncle Charles Principle » d'après l'analyse d'un extrait de *Portrait of the Artist as a Young Man* ; voir H. Kenner, 1979, *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press, p. 71.

Réf. ¹⁸	Date	Indication d'Aubert ¹⁹	Attribution des annotations manuscrites
TEJA1	13/11/2001	/	Michel Cusin (bleu) Jacques Aubert (vert)
TEJA2	22/11/2001	« état ancien non corrigé »	Jacques Aubert (crayon)
TEJA3	22/11/2001	« 2 exemplaires annotés, dont beaucoup de suggestions ont été retenues »	Bernard Hœpffner (rouge)
TEJA4	13/01/2003	« inclut révisions Bernard »	Jacques Aubert (rouge, crayon)
TEJA5	03/03/2003	« inclut révisions de Bernard et Michel »	Bernard Hœpffner (rouge)
TEJA6	03/03/2003	« inclut révisions de Bernard et Michel »	/
WRJA1	non daté	« 1 ^{er} état »	Jacques Aubert (crayon)
WRJA1b	non daté	« révision de M. Cusin »	Michel Cusin (noir, bleu, crayon) Jacques Aubert (rouge)
WRJA2	30/11/2001	/	Jacques Aubert (crayon)
WRJA3	30/11/2001	« revu par MD Vors »	Marie-Danièle Vors (crayon, bleu) Jacques Aubert (crayon)
WRJA4	03/03/2003	/	Jacques Aubert (rouge, vert)
WRJA5	03/03/2003	/	Lecteur du CNL (crayon) Jacques Aubert (crayon, bleu)
WRJA6	03/03/2003	« presque définitif » « définitif (à quelques précisions près) »	Bernard Hœpffner (rouge) Jacques Aubert (crayon, rouge, vert)
WRJA7	11/09/2003	/	/
WRJA8	11/09/2003	« définitif »	/

Les dates confirment l'étalement du processus de traduction sur l'intégralité du temps alloué au collectif par Gallimard, et donc la remise de l'ouvrage sur le métier au fil des réunions et de l'avancement de la réflexion autour des axes et principes de traduction collégiaux. Il convient également de souligner le travail simultané sur les deux épisodes, conséquence directe de l'organisation décrite ci-dessus. Les tapuscrits sont le lieu d'un débat du traducteur avec lui-même, puisque Jacques Aubert corrige et révisé sa propre traduction, mais aussi entre le traducteur et les différents relecteurs : il n'est pas rare que les tapuscrits présentent des réponses écrites aux suggestions des autres membres du groupe, sous la forme d'une biffure, d'un soulignement, de la validation par un « oui » ou un « ok », d'un point d'interrogation, d'une annotation supplémentaire, ou encore de la mention « je garde » quand une suggestion est refusée. Ainsi, les notes marginales et interlinéaires confirment une forme de tension caractéristique du travail collaboratif entre force galvanisante, d'une part, et source de division de l'autre (Cordingley et Frigau Manning, 2017 : 4) : tantôt les suggestions permettent une amélioration de la traduction en relan-

18. Par souci de clarté, j'ai attribué une référence à chaque tapuscrit. Elle se compose d'un code de deux lettres formé à partir du nom de l'épisode dans l'original, ici TE pour « Telemachus » et WR pour « Wandering Rocks », suivi des initiales du traducteur, puis d'un numéro attribué conformément à la chronologie établie à partir des dates figurant sur les tapuscrits ou, en leur absence ou dans le cas de dates identiques, à partir des indications de Jacques Aubert et des hypothèses résultant de la comparaison des états de traduction. Les citations issues des tapuscrits utiliseront ces codes de référence.

19. Les indications de Jacques Aubert, le plus souvent manuscrites, apparaissent soit sur la couverture de la sous-chemise contenant le tapuscrit, soit dans le coin supérieur gauche de la première page, auquel cas elles sont parfois dactylographiées.

çant le processus créatif grâce à la prise en compte de nouvelles variantes, tantôt elles concourent au renforcement des positionnements et partis pris individuels.

Du point de vue de la mise en forme et des techniques employées, les tapuscrits reflètent matériellement les éléments formels permettant des échanges efficaces que Jacques Aubert appelait de ses vœux dans son courrier du 30 octobre 2000 :

Je suggère que l'on repère les difficultés en insérant en caractères **gras**, dans le texte de la traduction proposée, les mots, expressions ou phrases anglaises qui offrent matière à débat. [...]

L'essentiel est que nous fassions circuler librement entre nous questions et suggestions. Ce qui, incidemment, suppose que nos manuscrits, tapés à interligne double, comportent des **marges** assez généreuses pour les accueillir. Pour la même raison, il est hautement souhaitable de faire figurer en marge la **pagination de l'édition anglaise** que nous utilisons²⁰.

Cette méthode, certes directive, mais imposée par la volonté d'une traduction collective « ouvroir », à l'organisation démocratique, favorisant le débat et les échanges entre collaborateurs, est particulièrement intéressante d'un point de vue génétique²¹. Outre la création d'un document hybride, qui incarne le passage de la langue source à la langue cible, et qui n'est pas sans rappeler les notes prises par Stuart Gilbert lors de son travail avec Auguste Morel sur la première traduction, les additions en gras au fil du texte ont plusieurs fonctions²². Il peut s'agir d'attirer l'attention sur un fragment problématique (1), de commenter ou justifier un choix de traduction (2), de signaler un écho renvoyant à un autre passage de l'épisode ou de l'œuvre, en vue de la phase d'harmonisation (3), ou encore d'une remarque sur un élément apparemment intraduisible (4) :

1. – Nous vous reverrons, dit Haine, se tournant au moment où Étienne s'engageait sur le sentier, et adressant un sourire à ce spécimen de sauvage irlandais **smiling to wild Irish** (TEJA1, 35)²³
2. Kinch, la fine lame (**je propose de traduire 'Kinch' dorénavant par 'Lalame', qui fait sonner 'l'âme'**) (TEJA3, 4)²⁴
3. Tu as mangé tous nos restes, je suppose **voir IX Charybde et Scylla (Sylvie), p. 206, ligne 7** (TEJA3, 28)
4. Le bateau se dirige vers le port de Bullock **ici, je ne vois pas comment garder la série 'bovin'** (TEJA3, 36)

Une étude diachronique de ces notes est possible : d'un état de la traduction à l'autre, certains passages repérés disparaissent, signe que le problème a été résolu, d'autres apparaissent, et certains demeurent tout au long du travail – signalant des problèmes particulièrement épineux réglés en toute dernière instance. Les questionnements sont également indiqués par une tendance à laisser, dans les premiers états, des listes de solutions potentielles pour quelques fragments problé-

20. J. Aubert, 30 octobre 2000, « Courrier aux traducteurs de la nouvelle traduction de l'*Ulysse* de James Joyce », Dossier « Réunions », Archives Aubert, ITEM, p. 4-5. Les caractères gras sont de Jacques Aubert.

21. La volonté prégnante d'une retraduction à l'organisation démocratique, malgré le cadre strict imposé par Aubert, naît de la crainte instillée par les récits de l'organisation hiérarchique de la traduction de 1929, instaurée tardivement par ce que Joyce avait nommé le « Traité du Trianon » et qui avait eu pour conséquence l'installation d'un conflit durable entre les différents protagonistes en donnant, en principe, le dernier mot à Valéry Larbaud. (Voir A. Monnier, 1989, « La traduction d'*Ulysse* », in *Rue de l'Odéon*, Paris, Albin Michel, p. 153-162 ; L. Murat, 2005, *Passage de l'Odéon*, Paris, Gallimard.)

22. S. Gilbert, « Notes à propos de la traduction », Dactylogramme, Fonds Stuart Gilbert, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. Jacques Aubert possédait des photocopies de ces notes, également mentionnées par Tiphaine Samoyault (Samoyault, 2014 : 59).

23. J. Joyce, « Télémaque », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 13 novembre 2001), TEJA1, Archives Aubert, ITEM.

24. J. Joyce, « Télémaque », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 22 novembre 2001), TEJA3, Archives Aubert, ITEM.

matiques, séparées par des barres obliques (5), ou à signaler une incertitude d'ordre syntaxique ou grammaticale par l'insertion de parenthèses (6) :

5. La Ballade de Jésus le Jobard / Farceur **Joking Jesus** (TEJA1, 32)
6. M. Eugène Stratton, la lippe épanouie **his blub lips agrin** (cf. p. 214), souhaita(it) à tous les arrivants la bienvenue dans la commune de Pembroke (WRJA1b, 37)²⁵

La prise de décision est remise à plus tard, ou soumise à la sagacité des relecteurs. Des variantes sont également apposées à la main lors des phases de révision personnelle, qui voient en outre l'ajout d'annotations concernant les résonances ou le soulignement de fragments à améliorer, ou encore leur correction :

7. La Ballade de <du Joyeux> Jésus le Jobard **Joking Jesus Circé 549** (TEJA4, [28])²⁶

Certaines notes, d'abord marginales et manuscrites, puis insérées en caractères gras dans le corps du texte, signalent qu'il faudra se documenter davantage sur certains passages à l'aide de dictionnaires ou d'encyclopédies (8), en ayant recours aux connaissances d'un expert (9, ici Fritz Senn), ou encore à d'autres traductions, particulièrement la version allemande de Hans Wöllschlager dans le cas d'Aubert (10), indiquant ici un degré supplémentaire de collaboration²⁷ :

8. Là il inclina le bord de son chapeau pour se protéger les yeux et s'appuya contre "OED ?" le chambranle **doorcase**, jetant au dehors un regard désœuvré. (WRJA1b, 7)
9. Le très honorable Guillaume **William** Humble, comte de Dudley, **G.C.V.O.**, passa devant les montres au tictac universel **all times ticking watches** (voir Fritz) de Michou **Micky** Anderson (WRJA1b, 36)
10. Jamais de sur-mesure à moins de trois guinées ? ? ? **Never built under three guineas** (voir Wöllschlager) (WRJA1b, 22)

Enfin, en l'absence d'indications typographiques ou de biffures, certaines questions et variations plus discrètes ne sont pas repérables à la lecture d'un unique tapuscrit, mais se font jour lors des analyses comparées avec les versions antérieures et postérieures du texte traduit, qui permettent de reconstruire la genèse d'un choix, d'une stratégie, d'un principe à travers les étapes successives ayant mené à la traduction publiée. L'attention du traducteur se déplaçant à mesure que le travail progresse et se focalisant sur de nouveaux éléments, les questions de traduction se résolvent mais se construisent aussi, au fil des relectures personnelles ou par les autres traducteurs.

3. Vers une genèse du choix : traces de la négociation du sens et de la forme

L'analyse des tapuscrits permet de se plonger, avec le traducteur, dans le processus aboutissant au passage du texte source dans la langue cible, et en cela de mettre au jour des variantes qui permettent de restituer la chronologie des choix établis par le traducteur et le collectif. Elle per-

25. J. Joyce, « Les Rochers Errants », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, non daté), WRJA1b, Archives Aubert, ITEM.

26. J. Joyce, « Télémaque », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 13 janvier 2003), TEJA4, Archives Aubert, ITEM.

27. J. Joyce, 1975, *Ulysses*, trad. H. Wöllschlager, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. Michel Cusin et Marie-Danièle Vors, pour leur part, ont tendance à se référer à l'italien, sans toutefois préciser si la version consultée est celle de Giulio De Angelis (Milan, Mondadori, 1960 ; révisée en 1988) ou celle de Bona Flecchia (Florence, Casalini, 1995). Quelques références sont faites ponctuellement à la traduction d'Auguste Morel. Ce sont ici les traces de ce que Massimiliano Morini définit comme inhérent au processus de retraduction, qui existe souvent dans une relation de dépendance avec les traductions précédentes, et qui peut induire une forme de collaboration sous-jacente à travers la consultation de celles-ci (« covert translation », voir Morini, 2018).

met également d'envisager les potentialités contenues dans un texte original que l'activité traductive, comme l'a souligné Tiphaine Samoyault, renvoie au statut de brouillon (Samoyault, 2014). Adossé au discours critique des traducteurs, ainsi qu'aux éléments fournis par les documents du collectif, ce type d'étude met au jour les revirements nécessaires à l'élaboration d'un projet de traduction construit et cohérent, et ouvre une fenêtre sur le minutieux travail du traducteur qui, contrairement au critique littéraire, est tenu de peser chaque détail (Senn, 1970 : 251). Les endroits où la langue achoppe, où se cristallisent les difficultés et où apparaissent donc biffures et corrections, sont l'indice d'un point de tension dans le texte source, et les solutions esquissées deviennent autant de potentielles interprétations, certes contraintes par la langue cible, de ces passages. En outre, le processus collaboratif de révision favorise l'apparition des traces de ce phénomène, donc des variantes, et permet par ailleurs de soulever la question de l'autorité dans l'organisation collaborative à travers une reconstitution de la genèse du choix. Universitaire et spécialiste de l'œuvre de Joyce, Jacques Aubert avait une connaissance approfondie non seulement de l'œuvre originale, mais aussi de la traduction française de Morel, puisqu'il avait été chargé de son édition critique pour plusieurs épisodes dans l'édition de la Pléiade, qu'il avait par ailleurs dirigée. Ce travail, effectué notamment pour « Télémaque », explique que l'épisode ait servi de base à Jacques Aubert pour communiquer à l'équipe, dans un courrier daté du 9 janvier 2001, diverses questions et remarques qui serviraient de point de départ à la réflexion, puis à élaborer le projet collectif de traduction par la suite²⁸.

L'une d'elles concerne la question des surnoms et de la perméabilité de la frontière entre nom propre et nom commun, cristallisée dès la première ligne de l'œuvre par l'apparition de Malachi « Buck » Mulligan. L'approche de Jacques Aubert se veut très méthodique, et il s'inscrit d'emblée dans le cadre collectif d'une traduction régie par des stratégies cohérentes, à l'inverse (selon lui) de ce qui s'était passé avec Morel, Gilbert et Larbaud :

BUCK MULLIGAN

Cette appellation, à la première ligne du livre, pose d'emblée la question du surnom, et de son éventuelle traduction, car, très vite, Joyce joue avec ce *Buck*, dès la page suivante à la ligne 13 (*tripping and sunny like the buck himself*), puis à la fin de l'épisode, l. 706 (*Redheaded women buck like goats*) : dès ce moment, Joyce affirme son droit d'effacer les limites entre le nom propre et le nom commun.

Cela n'est pas sans conséquence quant aux principes que nous devons adopter,

a) d'une part pour la traduction éventuelle d'autres surnoms. Morel et Larbaud ont manifestement flotté. Certes, dans l'esprit des recommandations de Joyce, *Nosey Flynn* a justement été traduit « Blair Flynn » dans les épisodes 8 et 15, mais en 3.112 (« Protée »), pour *Buck Mulligan*, *Foxy Campbell* et *Lanternjaws*, on a « Buck Mulligan, Foxy Campbell, lames de couteaux », qui est un parti tout à fait hétéroclite, d'autant que « lame de couteau » pourrait être une traduction de *Kinch*, le surnom que Mulligan donne à Stephen Dedalus...

À la lumière de ces cas, il me paraît légitime de traduire *Buck*, et la solution que je propose est « Bouc » (c'est d'ailleurs le sens premier du mot : voir OED), qui évoque la salacité de Mulligan, et annonce le thème de la chèvre des dernières pages de l'épisode ; de ce point de vue, *buck like goats* peut être traduit par « bouquinent comme des chèvres », où « bouquiner » a le sens que signale Littré : « se dit d'un lièvre ou d'un lapin qui s'accouple ». En outre, « Bouc » fait très précisément entendre la prononciation irlandaise de *Buck* (de même que *pub* se prononce *poob*). Que le lecteur français barbouillé d'anglais puisse même entendre là *Book* ne serait certes pas gênant... [...]

28. J. Aubert, 9 janvier 2001, « Courrier n° 3. Notes sur "Télémaque" », Dossier « Réunions », Archives Aubert, ITEM.

Pour mémoire, les occurrences de « Buck Mulligan », en dehors de I Télémaque, passim, et d'une dans 3 Protée, sont au nombre de 23 dans 9 Charybde et Scylla, 7 dans 10 Les Rochers Errants, et 3 dans 15 Circé²⁹.

Le parti pris littéraliste est clairement avancé, ainsi qu'une volonté de traduire au plus près du fond et de la forme en envisageant l'aspect matériel de la langue, tout comme l'harmonisation annoncée par la mention des autres occurrences du surnom. Comment cela se reflète-t-il dans les tapuscrits ? Surtout, la stratégie élaborée par Jacques Aubert tiendra-t-elle jusqu'à la version finale ? Voici un relevé des variations autour des premiers mots d'*Ulysse* :

10. 1. Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead (*U*, 3³⁰)
10. 2. En majesté, dodu, **Beaumusc/(Le)Bouc** Mulligan émergea de l'escalier (TEJA1, 1)
10. 3. En majesté, dodu, ~~Beaumusc/Le Bouc~~ (**j'allais abandonner la seconde solution mais Michel la soutient. Je fais donc l'essai des deux**) Mulligan émergea de l'escalier (TEJA2, 1³¹)
10. 4. En majesté, dodu (**plump, repris en 160, et à propos de Molly en 89**), Bouc Mulligan émergea de l'escalier (TEJA4, 1)
10. 5. En majesté, dodu, Buck Mulligan émergea de l'escalier (TEJA5, 1³²)
10. 6. En majesté, dodu, Buck Mulligan émergea de l'escalier (*F/A*, 45³³)

On remarque le passage de l'alternative (10.2, *Beaumusc/(Le)Bouc*, novembre 2001) à une solution unique (10.4, *Bouc*, janvier 2003, initialement soutenue par Michel Cusin en 10.3), laquelle n'est pas jugée satisfaisante, comme l'indique le soulignement, puis, en mars 2003, un retour au surnom tel qu'il apparaît dans l'original (10.5), la traduction *Bouc* étant perçue comme une domestication malvenue du texte source³⁴. Cette évolution se reflète dans le fragment mentionné ensuite par Jacques Aubert dans sa note sur la traduction du surnom, où le mot *buck* apparaît en tant que nom commun :

11. 1. Tripping and sunny like the buck himself. (*U*, 4)
11. 2. Leste et solaire comme un vrai chevrotin **buck**. (TEJA1, 3)
11. 3. Leste et solaire comme un vrai chevrotin <*bouquetin*> **buck**. (TEJA3, 3³⁵)
11. 4. Leste et solaire comme un vrai bouquetin <*le vrai Bouc*>. (TEJA4, [3]³⁶)
11. 5. Leste et solaire comme le vrai Bouc. (TEJA5, 3)
11. 6. Leste et solaire comme un vrai bouc. (*F/A*, 46)

Cet exemple fait apparaître d'une part les étapes successives ayant mené à la traduction finale, et illustre d'autre part la méthodologie de Jacques Aubert traducteur telle que nous l'avons décrite plus haut. Le premier état (11.2) présente une traduction qui s'attache au sens (*chevrotin*) et s'adosse au mot anglais, en caractère gras pour souligner la répétition du terme, significative

29. J. Aubert, 9 janvier 2001, « Courrier n° 3. Notes sur "Télémaque" », Dossier « Réunions », Archives Aubert, ITEM, p. 4-5.

30. J. Joyce, 1993 [1922], *Ulysse*, éd. J. Johnson. Les références au texte source, dans l'édition utilisée par les traducteurs, prendront le format suivant : *U*, suivi du numéro de page.

31. J. Joyce, « Télémaque », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 22 novembre 2001), TEJA2, Archives Aubert, ITEM. Les corrections sont de la main de Jacques Aubert.

32. J. Joyce, « Télémaque », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 3 mars 2003), TEJA5, Archives Aubert, ITEM.

33. J. Joyce, 2013 [2004], *Ulysse*, éd. J. Aubert, trad. J. Aubert *et al.*, Les références au texte de la traduction telle qu'elle a été publiée prendront le format suivant : *F/A*, suivi du numéro de page.

34. Tiphaine Samoyault souligne également ce mouvement, et compare le cas de « Buck Mulligan » à celui de « Blazes Boylan » (Samoyault, 2014 : 66).

35. La correction manuscrite est de la main de Bernard Hœpffner.

36. La correction manuscrite est de la main de Jacques Aubert.

dans ce fragment (tiré d'un discours direct de Buck Mulligan lui-même). Sur le troisième état (11.3), où le surnom est traduit par *Bouc*, on observe la correction de la première traduction par *bouquetin*, suggérée par Bernard Hoëpffner, correction qui est ensuite intégrée au quatrième état (11.4), où le mot anglais en gras disparaît – signe que le traducteur considère le problème comme résolu. Or, apparaît à ce moment-là une nouvelle variante qui insiste davantage sur la comparaison entre l'animal et le personnage, traduisant de manière plus forte le fléchage de l'article défini anglais, lui-même souligné par la majuscule que Jacques Aubert ajoute à *Bouc*. Cette solution est conservée dans le cinquième état (11.5), où le surnom est néanmoins traduit par *Buck* lors de sa première occurrence : le collectif avait alors retenu la stratégie du glissement entre l'anglais *Buck*, pour les références directes au personnage, et le français *Bouc*, pour les références soulignant le statut liminaire du mot, entre nom propre et nom commun. Finalement, cette stratégie sera abandonnée au profit d'une dissociation plus nette, marquée par le retour à l'article indéfini, comme le montre le fragment publié (11.6). La liminalité est laissée au rebut. C'est la stratégie qui sera défendue dans la postface :

[...] il paraît difficile de se passer totalement des jeux élaborés sur les noms propres et plus encore sur les surnoms, qui par essence engagent la question du sens. Mais lorsque Joyce se charge de mettre le lecteur sur la piste de ce sens, et par exemple traduit lui-même ce nom avant de jouer avec lui quelques pages plus loin, comme c'est le cas, dès la première ligne du livre, avec Buck (Mulligan), il nous apparut vain, pour ne pas dire scandaleux, de souligner lourdement ce que Joyce se charge de faire passer. (Aubert *et al.*, 2004 : 976-977)

Le tapuscrit apparaît donc, ici, comme véritable lieu de l'expérimentation collaborative de diverses solutions, en constante évolution.

Ces expérimentations passent notamment par la francisation du texte. Cette tentative, suggérée par Jacques Aubert en amont de la réunion du 3 décembre 2001, est particulièrement visible dans un épisode comme « Les Rochers Errants », dont la cohérence repose principalement sur la spatialité et qui abonde en références à la topographie dublinoise³⁷. Prenons l'exemple du prospectus que Leopold Bloom a jeté plus tôt dans la journée, et qui poursuit son chemin dans la Liffey :

12. 1. A skiff, a crumpled throwaway, Elijah is coming, rode lightly down the Liffey, under Loopline bridge, shooting the rapids where water chafed around the bridgepiers, sailing eastward past hulls and anchorchains, between the Customhouse old dock and George's quay. (*U*, 218)
12. 2. Un esquif **skiff**, un prospectus chiffonné, Elijah arrive, descendait légèrement la Liffey, sous le pont de la Loop Line, franchissant les rapides que le courant créait autour des piles du pont, voguant vers l'est le long des coques et des chaînes d'ancre, entre le vieux dock du Custom House / des Douanes **Customhouse old dock** et George's quay. **Note : ? Garder Custom House ? Mais ici il s'agit, non du bâtiment, mais de l'institution... ce qui plaide en faveur de la traduction.** (WRJA1, 9³⁸)
12. 3. Un esquif, un prospectus chiffonné, Elijah arrive **239**, descendait légèrement la Liffey, sous le pont de la ligne de raccordement **Loop Line**, franchissant les rapides que le cou-

37. « [...] est apparue la nécessité de faire, d'ici la prochaine rencontre : – l'essai de francisation des appellations de lieux ('rue', 'pont', 'place', etc.) et de personnes ('Monsieur', 'Madame', etc.) ; – pour les titres de journaux, noms de lieux : un essai de transposition, e.g. *Featherbed Mountain*, 'Mont Plumard' qui, à la différence de 'Mont Edredon' introduit la connotation sexuelle présente dans le contexte ; – pour les noms de personne : traduire les surnoms et, si l'on peut, les patronymes [...]. » (J. Aubert, 21 novembre 2001, « Courrier au collectif en vue de la réunion du 03/12/2001 ».)

38. J. Joyce, « Les Rochers Errants », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, non daté), WRJA1, Archives Aubert, ITEM.

rant créait autour des piles du pont, voguant vers l'est le long des coques et des chaînes d'ancres, entre le vieux dock des Douanes et le quai ~~George~~ **George's quay**. (WRJA3, 9³⁹)

Le premier état (12.2) révèle une forte hésitation quant à la pertinence de traduire ou non les toponymes, l'idée première consistant à ne pas traduire les noms de rue, contrairement à ce qui sera fait dans le troisième état (12.3), où cette question émerge, comme nous l'indique l'apparition en gras de *Loop Line* et *George's quay*. Marie-Danièle Vors, qui n'est pas favorable à cette domestication, corrige systématiquement les noms traduits, sauf dans le cas de *Customhouse old dock*, sans doute pour la raison avancée par Jacques Aubert. Le sixième état (12.4) prend en compte ces corrections, et les annotations de Bernard Hœpffner concernant les toponymes montrent un glissement de la définition d'un principe (12.2 et 12.3) vers la nécessité d'harmoniser les traductions pour obtenir une représentation de la ville et des points de repère cohérents :

12. 4. Un esquif, un prospectus chiffonné, Elijah <j'ai Élie <OK> dans *Circé et Ithaque* cf. aussi 8, 11, 12, 14> arrive **239**, descendait légèrement la Liffey, sous le pont de la Loop Line <*Circé 438 + Loto Eumée chemin de fer de ceinture* ?>, franchissant les rapides que le courant créait autour des piles du pont <*piles ponts* ?>, voguant vers l'est le long des coques et des chaînes d'ancres <~~*chaînes ancrées*~~ ?>, entre le vieux dock des Douanes <j'ai *hôtel des douanes* dans *Circé 412 + 2 fois dans Eumée*> et *George's quay*. (WRJA6, 9⁴⁰)
12. 5. Un esquif, un prospectus chiffonné, Élie arrive, descendait légèrement la Liffey, sous Loop Line bridge, franchissant les rapides que le courant créait autour des piles du pont, voguant vers l'est le long des coques et des chaînes d'ancres, entre le vieux dock des Douanes et *George's quay*. (F/A, 384)

La traduction finale (12.5) renonce à traduire les noms de rue, mais conserve la traduction suggérée par Jacques Aubert pour *Customhouse old dock*. Harmonisée avec la proposition de Bernard Hœpffner, elle est conforme à la forme spécifique d'exotisation que soulignait aussi le processus d'élaboration du principe de traduction des surnoms⁴¹. Les tapuscrits portent ainsi les traces de l'expérimentation individuelle, du débat collaboratif et de la résolution collective d'un problème aboutissant à un accord d'ensemble. Ils se font aussi les témoins, à la lueur des préoccupations individuelles des relecteurs, du glissement de préoccupations liées au sens, pour lesquelles le consensus est plus facile à atteindre, vers des préoccupations plus formelles, qui suscitent davantage le débat et forcent à prendre position.

C'est ici, par exemple, le cas des mots composés, élément stylistique prévalant dans l'esthétique joycienne – et problème épineux dû à une moindre plasticité de la langue cible. Jacques Aubert écrit ainsi :

Le problème est de distinguer les mots composés proprement dits, et la simple suppression par Joyce du trait d'union, constante dans *Ulysse*, des fabrications verbales pouvant aller jusqu'au mot-valise. Dans le second cas, il serait souhaitable de suivre Joyce sur ce terrain, comme l'avaient fait Morel et Larbaud, à la demande même de Joyce. Nous pourrions prendre comme critère l'absence du mot dans l'OED⁴².

39. J. Joyce, « Les Rochers Errants », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 30 novembre 2001), WRJA3, Archives Aubert, ITEM. Les biffures, soulignements, mises en relief sont de la main de Marie-Danièle Vors.

40. James Joyce, « Les Rochers Errants », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 3 mars 2003), 9, WRJA6, Archives Aubert, ITEM. Les ajouts interlinéaires sont de la main de Bernard Hœpffner ; le surlignement d'« Élie » et la mention « OK » qui y est accolée, de celle de Jacques Aubert.

41. Pour un développement plus spécifique sur la question de la traduction des anthroponymes dans son journal de bord de traduction, voir Hœpffner, 2004 : 23.

42. J. Aubert, 9 janvier 2001, « Courrier n° 3 », Dossier « Réunions », Archives Aubert, ITEM, p. 3.

Aubert légitime le cadre qu'il pose à ses collaborateurs en invoquant les intentions de l'auteur, tout en traçant une limite : il semble poliment imposer un parti pris littéraliste, mais suggère un critère commun à des fins de cohérence. Dans l'exemple 12.4, c'est Bernard Hœpffner, par ses annotations interlinéaires, qui attire l'attention de Jacques Aubert sur les mots *bridgepiers* et *anchorchains*. Absents de l'*Oxford English Dictionary* mais parfaitement compréhensibles pour un locuteur anglophone, ils provoquent un simple effet de surprise dû au collage de deux mots constituant habituellement un syntagme nominal. Hœpffner suggère respectivement *pilesports* et *chaînancre*, c'est-à-dire des créations verbales proches du mot-valise, dont l'effet serait bien plus fort dans la langue cible mais qui respecteraient davantage la lettre du texte source. Il s'agit ici d'un exemple flagrant de négociation autour de la forme, par rapport au texte de Joyce mais aussi entre les divers traducteurs du collectif. Jacques Aubert, responsable de son épisode, choisit de ne pas retenir les suggestions de Bernard Hœpffner, comme l'indique la biffure de *chaînancre* au sixième état de traduction, et donc de rétablir une forme standard des groupes nominaux. Notons ici que le traitement des mots composés varie d'un traducteur du collectif à l'autre, ce qui met en tension décisions individuelles et partis pris généraux et amène à s'interroger sur la cohérence de l'application de ces derniers, ainsi que sur le degré de liberté et d'autorité des individus au sein du groupe. En effet, certains mots, à l'instar de l'élément de costume *ashplant*, sont traduits par de telles créations verbales (*frênecanne*). Dans ce cas, comme dans celui des surnoms, l'étude des tapuscrits signale aussi une décision tardive, qui n'apparaît guère avant la version publiée dans le cas des tapuscrits disponibles pour « Télémaque » :

13. 1. Stephen, taking his ashplant (*U*, 17)
13. 2. Étienne, prenant sa canne de frêne (TEJA1, 28)
13. 3. Étienne, prenant sa canne de frêne (TEJA2, 29)
13. 4. Stephen, prenant sa canne de frêne (TEJA4, [23])
13. 5. Stephen, prenant sa frênecanne (*F/A*, 66)

On peut dater de septembre 2003 la première apparition de l'inversion des termes du groupe nominal dans les tapuscrits des épisodes traduits par Jacques Aubert :

14. 1. Stephen went down Bedford row, the handle of his ash clacking against his shoulderblade. (*U*, 232)
14. 2. Étienne descendit Bedford row, la poignée de sa canne de frêne claquant contre son omoplate. (WRJA1b, 25)
14. 3. Stephen descendit Bedford row, la poignée de sa canne de frêne <de son frêne ?> claquant contre son omoplate. (WRJA6, 25⁴³)
14. 4. Stephen descendit Bedford row, la poignée de sa frêne-canne claquant contre son omoplate. (WRJA8, 20⁴⁴)
14. 5. Stephen descendit Bedford row, la poignée de sa frênecanne claquant contre son omoplate. (*F/A*, 407)

La traduction finale est le résultat d'un processus à multiples étapes, menant du groupe nominal classique (*canne de frêne*) au mot composé imitant l'ordre des mots anglais (*frêne-canne*), puis à une forme de mot-valise produite par l'élision du tiret (*frênecanne*) ; curieusement, elle apparaît ici, non pas dans le cadre de la traduction d'*ashplant* mais de son apocope *ash*, par stratégie

43. L'ajout interlinéaire est de la main de Bernard Hœpffner.

44. J. Joyce, « Les Rochers Errants », Tapuscrit, trad. J. Aubert (Paris, 11 septembre 2003), WRJA8, Archives Aubert, ITEM.

compensatoire ou par nécessité d'harmoniser ce que Jacques Aubert nomme les résonances. Les tapuscrits nous apprennent que la créativité surgit parfois là où on ne l'attendait pas, mais montrent également la complexité liée à l'établissement de principes généraux, néanmoins indispensables, pour traduire un texte tel que *Ulysses*, à l'échelle tant individuelle que collective.

Véritable laboratoire des expérimentations individuelles sur le texte et collectives sur les principes généraux, les archives permettent de mieux comprendre les stratégies choisies dans la version publiée de la traduction, grâce à la reconstitution des processus qui ont mené à leur adoption. Dans le cas d'une entreprise collaborative aussi singulière que celle de ce second *Ulysse* français, l'archive est le lieu où les voix entrent en dialogue, et où s'esquisse le cheminement d'un « travail individuel aux résonances collectives » (Samoyault, 2014 : 59), entre prises de position personnelles, négociation, et harmonisation. Ainsi, outre l'aspect collaboratif, cadre lié à l'organisation du projet éditorial, et plus qu'une traduction collective au sens strict du terme puisque fortement marquée par des prises de position individuelles, c'est véritablement la mise en œuvre d'une traduction polyphonique⁴⁵ que nous donne à voir le fonds d'archive déposé par Jacques Aubert à l'ITEM : si la traduction à plusieurs se justifie par la nécessité d'une restitution plurielle de la variété des voix avec lesquelles expérimente l'écrivain irlandais, les tapuscrits corrigés font également entendre les diverses voix qui se sont élevées, exprimées, confrontées pour parvenir à la fois au texte et au projet de retraduction publiés le 16 juin 2004.

Bibliographie

Éditions de référence

- JOYCE, James, 1993 [1922], *Ulysses*, éd. Jeri Johnson, Oxford, Oxford University Press.
- , 1995 [1929], « Ulysse », in James Joyce, *Œuvres II*, éd. Jacques Aubert, trad. Auguste Morel, Stuart Gilbert et Valéry Larbaud, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- , 2013 [2004], *Ulysse*, éd. Jacques Aubert, trad. Jacques Aubert, Michel Cusin, Tiphaine Samoyault, Bernard Hœpffner, Patrick Drevet, Sylvie Doizelet, Marie-Danièle Vors et Pascal Bataillard, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».

Ouvrages et articles

- AUBERT, Jacques, 2006, « Translating *Ulysses* into French », in Franca Ruggieri (dir.), *Joyce's Victorians*, Rome, Bulzoni Editore, p. 279-287.
- , 2007, « Translating the Unreadable », in Richard Trim & Sophie Alatorre (dir.), *Through Other Eyes: the Translation of Anglophone Literature in Europe*, Newcastle, Cambridge Scholars, p. 3-15.
- AUBERT, Jacques, CUSIN, Michel, HŒPFFNER, Bernard, SAMOYAUULT, Tiphaine, VORS, Marie-Danièle, BATAILLARD, Pascal, DREVET, Patrick & DOIZELET, Sylvie, 2004, « Écrire après Joyce », in James Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, p. 971-980.

45. C'est ainsi que la retraduction d'*Ulysse* par l'équipe de Jacques Aubert est souvent qualifiée par la critique. Voir par exemple Monti, 2018, 13 ; Papadima, 2018, 226 ; Banoun *et al.* (dir.), 2019, 781.

- BANOUN, Bernard, POULIN, Isabelle & CHEVREL, Yves (dir.), 2019, *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle*, Lagrasse, Verdier.
- CORDINGLEY, Anthony & FRIGAU MANNING, Céline, 2017, « What is Collaborative Translation? », in Anthony Cordingley & Céline Frigau Manning (dir.), *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age*, Londres, Bloomsbury, p. 1-30.
- HËPFFNER, Bernard, 2004, « Lisser *Ulysse* ? », *TransLittérature*, n° 26, p. 18-24.
- , 2011, « Les errances d'*Ulysse* ou *Ulysses Astray* », in Enrico Monti & Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, p. 105-112.
- HËPFFNER, Bernard, AUBERT, Jacques, CUSIN, Michel, BATAILLARD, Pascal & SAMOYAUULT, Tiphaine, 2004, « Retraduire *Ulysses*. Table ronde animée par Bernard Hœpffner, avec Jacques Aubert, Michel Cusin, Pascal Bataillard et Tiphaine Samoyault », in *La Ville des écrivains. Vingt-et-unièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 2004)*, Arles, Actes Sud, p. 41-65.
- MONTI, Enrico, 2018, « Introduction : traduire, une démarche plurielle », in Enrico Monti & Peter Schnyder (dir.), *Traduire à plusieurs. Collaborative Translation*, Paris, Orizons, p. 9-18.
- MORINI, Massimiliano, 2018, « Covert plural translation: the re-translation of literary classics », in Enrico Monti et & Peter Schnyder (dir.), *Traduire à plusieurs. Collaborative Translation*, Paris, Orizons, p. 199-210.
- PAPADIMA, Maria, 2018, « Une traduction polyphonique pour un roman polyphonique : *Ciudades a la deriva* de Stratis Tirkas », in Enrico Monti et & Peter Schnyder (dir.), *Traduire à plusieurs. Collaborative Translation*, Paris, Orizons, p. 225-237.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, 2014, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, p. 57-68.
- SENN, Fritz, 1970, « *Ulysses* in translation », in Thomas Staley et Bernard Benstock (dir.), *Approaches to "Ulysses": Ten Essays*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, p. 249-286.
- SLOTE, Sam, 2004, « "Après mot, le déluge" 1 : Critical Response to Joyce in France », in Geert Lernout & Wim Van Mierlo (dir.), *The Reception of James Joyce in Europe*, Bristol, Thoemmes Continuum, p. 362-381.
- TOPIA, André, 2004, « Retraduire *Ulysses* : le troisième texte », *Palimpsestes*, n° 15, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.



(re)Visiting the Translator's Archive: Toward a Genealogy of Translation in the Americas

ABSTRACT

The subject who translates has been at the center of translation thinking for the last decades and the work and role of translators has been studied in various ways. One such way has been to look at translators' writings and views about their practice. Translators' materials offer a fertile ground for studying and understanding the mechanics of the circulation of knowledge and narratives historically and today. In this article I revisit work I have done for over fifteen years on twentieth-century translators of Latin American literature and on the notion of the *translator's archive*. Characterizing it as both a material and a symbolic space, I posit that this notion is helpful, epistemologically and methodologically, to study the translator's social and geopolitical situatedness. The article begins with an elaboration of the notion, followed by a critique of the application of genetic studies to translation and in favour of a genealogical approach. The discussion then summarizes the comparative analysis of archives of translators of Latin American literature, to end with a reflection on the archive as experience.

Keywords: translator's archive, translation paratexts, translator manuscripts, genetic criticism, genealogy, Latin American literature, English translation

RÉSUMÉ

Le sujet traduisant se trouve au cœur des études de traductologie de ces dernières décennies, qui ont abordé sous divers angles le travail et le rôle des traducteurs. Ces derniers temps, les écrits de traducteurs et la conception qu'ils se font de leur pratique ont à leur tour suscité l'intérêt des chercheurs. Les divers documents associés aux traducteurs offrent un précieux matériau pour comprendre comment se sont diffusés leurs savoirs et leurs pratiques. Cet article développe les travaux que je mène depuis quinze ans sur les traducteurs de la littérature latino-américaine du XX^e siècle et sur le concept d'*archive du traducteur*. Espace à la fois matériel et symbolique, celle-ci permet d'étudier – au plan épistémologique et méthodologique – la position sociale et géopolitique des traducteurs. Après avoir défini ce concept, cet article examine l'application de la critique génétique à la traductologie, offre une analyse comparée des archives de traducteurs de la littérature latino-américaine, et propose une réflexion sur l'archive comme expérience.

Mots-clés : archive du traducteur, paratexte de la traduction, manuscrits de traducteurs, critique génétique, généalogie, littérature latino-américaine, traductologie

Being able to enter an archive is a privilege, and visiting a personal archive is an exceptional one. Looking through someone's papers, notes, recent and old documents, letters, photos, clippings, entails taking part in the continuum of stories and revelations offered by the material traces of a life. Entering an archive is akin to coming into somebody's home, looking at their intimate space. One may sift through their documents, look at the objects chosen to be kept, bits of memory—both individual and collective. Such is the experience of reading through a *translator's archive*.

The subject who translates has been at the center of translation thinking in the first decades of the twenty-first century. Building on trends in translation studies, including the problematization of the translator's invisibility, and also on important late twentieth-century shifts in the humanities and social sciences vis-à-vis the critical need to focus on subjectivity and agency, a large body of work today focuses on translators and addresses various ways to approach the translator conceptually and methodologically¹. As part of an ongoing research program centered on the experience of translation in the Americas, I have focused on studying translators of Latin American literature. This led to the book *Gregory Rabassa's Latin American Literature: A Translator's Visible Legacy* (2010)², and to other writings on translators and their work. Part of this project has involved examining specific translators' writings, conducting interviews (see Guzmán 2009, 2010 and 2014), and studying translators' published and unpublished archival materials³.

Continuing this line of enquiry for over fifteen years I have sought to configure *sociographies* of translators by studying them as singular cases while viewing them in their social and geopolitical situatedness⁴. This has also been part of a desire to understand translation as a site for the circulation of knowledge and narratives historically and today in the Americas, taking as an axis the subject who translates. I have aimed to go beyond the strictly biographical in order to historicize and situate the translator's role in the creation and circulation of Latin American literary narratives. Framing translation *in* the Americas is not part of a geopolitical deterministic move to territorialize translation and construct an exceptionalist and fixed narrative for the continent. Rather, it is a strategic choice, to place translation within the traceable contours of social relations between the north and the south, a specific geohistorical and political specificity, and seeing it at play within particular set(s) of relations. It also follows the impulse for a place-based translation approach aiming to attend to the (trans)local. Through this composite lens, I seek the contours of the subject who translates.

1. The term “translator studies” was proposed for work that focuses “primarily and explicitly on the agents involved in translation, for instance on their activities or attitudes, their interaction with their social and technical environment, or their history and influence” (Chesterman, 2009: 20).

2. I have discussed extensively various aspects of Rabassa's life and work in articles and in the book *Gregory Rabassa's Latin American Literature: A Translator's Visible Legacy*, which provides a bibliography of materials on and by Rabassa.

3. I consulted translators' collections housed in special archives and library collections; I consulted Rabassa's papers at the Howard Gotlieb Archival Research Center at the University of Boston; I also visited the collection of translation-related materials at the Lilly Library of the University of Indiana at Bloomington.

4. In 1998, discussing future research, Daniel Simeoni mentioned the need to incorporate to translation studies “*sociographies* of single (modern) translators' professional trajectories” (emphasis mine). To this end, he proposed carrying out interviews or biographical research (1998: 31). I understand sociography as a non-restrictive notion to study the translation event in light of the agents that participate in it, their relationships, and the social and political circumstances that condition it.

1. The translator's archive

Translators' materials are a fertile ground for studying and understanding translation and the translating subject. Translators' bodies of texts comprise the translations themselves and translators' writings and accounts about their work. These are in the form of articles and interviews, and also of footnotes, prefaces and other paratexts, and various instances of what Feltrin-Morris calls "loci of visibility" (2018: 10). They also comprise manuscripts and unpublished pieces, such as drafts, proofs—the so-called *avant-textes*, as well as letters, contracts, and other such materials. Reading through them is greatly revealing and productive. However, approaching translators' texts quickly prompts complex questions about the mode in which they should be engaged, the way they will or can be incorporated into an epistemological narrative, and to what end(s). On the one hand, one is dealing with the result of something of a curatorship, as the materials become accessible upon having been selected—and organized, if at all—based on a perceived sense of relevance and value. On the other, when working with this type of documents, one faces the question of the boundaries of the "archive". Upon engaging these questions and the challenges posed by looking at translators' materials, it becomes clear that although this body of works is crucial to understand the life and work of a translator, it is not sufficient.

Translators' statements ought to be read along translators' biographies and histories as, together, they form an "archive" of intellectual production, what I call the *translator's archive*⁵. I frame and explain the *translator's archive* as a composition of the translations themselves, and of other writing products and practices, in the context of the translator's life. I articulate this archive as both a material and a symbolic space, one characterized both by its materiality as well as by diverse aspects of the intellectual and personal history of an individual translator, and the social and symbolic conditions of translation production.

[T]he translator's archive as a concept is a more complex composition that is not limited to the archive's materiality, to translator's written statements, but which includes translators' biographies, their practices, the agents involved in the translating event, and the relations among them. The translator's archive is a discursive formation and a dynamic and organic composition" (Guzmán, 2013: 179)

As an operational notion, the archive enables me to refer to the collection of texts and documents that pertain to the translator, and which, in turn, enter in relation among themselves and with other narratives and forms of discourse. At the intersection between the social, the political and the intimate and subjective, the examination of translators' archives reflects their self-understanding and the "theories" of language and of the world that inform their practice and their "imaginings"⁶.

Besides the fact that translations are traditionally viewed as detached from the subject who translates, as if they were unmediated renditions of the author's work and consciousness—and perhaps also as a result of this perception—translators and their work(s) are not part of the map of literature as it is conventionally constructed. As subject to what Douglas Robinson calls the translator's "'desirable' subordinated or instrumentalized subjectivity" (2001: 7), beyond paratexts translators have not generally claimed a legitimate discursive space within the field of

5. I present a more detailed explanation of the notion of *translator's archive* in earlier articles, including "Translating Latin America: Reading Translator's Archives" and "Translation North and South: Composing the Translator's Archive."

6. I take the word "imaginings" from Spivak's translator's preface to *Imaginary Maps*, in which she reflects on how she imagined her translation's readership(s) (1995: xxiii).

literature. Despite their marginality, translators' documents are fundamental for literary study⁷. According to Pascale Casanova, rather than taking texts in isolation, literary investigations should contemplate the "configuration" to which texts belong, with which a work of literature "enters into relation and resonance," and which forms the basis for its singularity and originality:

Everything that is written, everything that is translated, published, theorized, commented upon, celebrated—all these things are so many elements of a vast composition [...] The singularity of individual literary works therefore becomes manifest only against the background of the overall structure in which they take their place. Each work that is declared to be literary is a minute part of the immense "combination" constituted by the literary world. (2004: 3)

Even though the task of comprehending such a totality is utopian, given the inherently fragmented nature of the archive, and although they have not been considered part of the "literary universe" as conventionally constructed, translators' documents are part of that "immense combination." Translators and their works are thus embedded in that complex and intricate composition of literature.

Any examination of the *translator's archive* needs to account for its possibilities and its limits. Like those of other cultural agents, *translator's archives* are fragmented and disperse. However, as it is, at least in part, a repository of translator's documents, the archive is a symptom of the translator's conceptual repertoire and of the relationship between her works and other narratives. Admittedly random and fragmented, it sheds light not only on the translations themselves, but also on the mappings of literature.

Thus, the *translator's archive* relates to the larger spectrum of literature that becomes accessible through "distant readings"⁸. When foregrounded to render it visible, translation still appears embedded within the landscape of practices of writing and interpretation. The examination of the *translator's archive* is key to understanding the place of literary translators and their social situatedness and agency at large. It sheds light on the material and symbolic conditions of the production and reterritorialization of narratives, the formation of canons, and the discursive construction of global collective images. The *translator's archive* allows for an examination of the translator's work, self, and self-understanding, and of the way translators' narratives enter in relation with other forms of discourse.

Focusing on the translator does not imply embracing a reified notion whereby thinking of the subject who translates falls (back) into a form of authorial sacralization—i.e., it is not aimed to re-place the author for the translator as an authority figure. Rather, it is part of a contemporary questioning of the liberal philosophy's understanding of the individual and of the very notion of the human. Such a notion is reminiscent of a sense of what Michael Cronin has presented as an "posthumanist ecology of translation" (2016: 239), i.e., "situating value elsewhere"—other than the text, the author, the individual, in this case—and *in* the world, keeping in mind a sense of place and of relatedness⁹.

7. Their marginality may itself be a reason to look at these materials. They have the potential to reveal lesser studied aspects of narrative production.

8. Moretti proposed "distant reading" as a way of taking the necessary critical distance from the text, or texts themselves, to view larger mappings that offer more complex ways of approaching the fundamentally unequal world of literature (2000: 56-57).

9. Cronin posits "ecology" to answer the question: "Is there a way of attaching value to what translators do that does not involve the sacrifice of a sense of collective responsibility?" (2016: 239)

2. Composing the archive as an imperative for a translation genealogy

The *translator's archive* has epistemological and methodological relevance for a genealogy of translation, i.e., the historiographic approach to the study of translation as a form of thought and knowledge that unfolds in and as discourse, attending to the contingencies of its emergence and to the workings of its production. What is critical from this approach for the conceptualization of the translator's archive is positing it as a generative, dynamic, multidirectional, and relational space that is not aimed at a fixed collection but offers a form of engagement.

For Foucault, genealogy concerns “the effective formation of discourse”. He marks the distinction between criticism and genealogy stating that, while “criticism analyses processes of rarefaction, consolidation and unification in discourse, genealogy studies their formation, at once scattered, discontinuous and regular” (1985 [1972]: 233). On the analytical level, a genealogy points to an interpretive exercise aimed at a critique. This is the basis of the archive at large, in its initial conceptual proposals and various reconceptualizations. It is part of a genealogy in as much as it is a means of unveiling practices of cultural production.

In contrasting the notion of the archive to that of literary canon, Ríos-Font refers to its productiveness as it unlocks the indefiniteness of the “archive” of literature (2004: 221). Invoking Borges's Library of Babel, she notes that the archive as an image “insinuates the possibility of readdressing the “sacred” texts, and of finding new ones that may tell us something about themselves, as well as hinting at the composition(s) of the archive itself”. She points to understanding the archive beyond its materiality, and notes: “the archive is also a *metaphor* [...] the imaginary space that exceeds the bounds of the canon, where other systems of thought are possible, and where we are forced to confront the specificity of our universals” (*ibid.*).

While acknowledging their differences, Ríos-Font traces the *beyond* of the archive's materiality in Foucault's and Derrida's earlier articulations. For Foucault, “The archive is not the collection of a culture's documents, or the institutions that exist to preserve those, but rather an abstract ‘complex volume, in which heterogeneous regions are differentiated or deployed’” (Foucault, quoted *ibid.*: 223). It is the background of discursive formations and “governs the appearance of statements as unique events,” but it is also “that which determines that all the things said do not accumulate endlessly in an amorphous mass, nor are they inscribed in an unbroken linearity, nor do they disappear at the mercy of chance external accidents; but they are grouped together in distinct figures, *composed* together in accordance with multiple *relations*” (Foucault, quoted *ibid.*: 224; emphasis mine). Recognizing the impossibility of the totalizing impulse is key to the notion of archive: “Neither the discursive formation nor the archive can be expressed as totalities; only their local functioning is available to the researcher [...] its history defies any generalizations and the historian can only *catch a glimpse* of it through its multiple manifestations” (*ibid.*; emphasis mine). It is aiming to “scrutinize a specific instance of discourse,” that the exercise “becomes an attempt to uncover the discursive formation”. Describing the archive “becomes, in turn, a way of establishing our own presence within it, of ‘diagnosing’ the insufficiency of our constructions and the presuppositions that govern them” (*ibid.*: 225)¹⁰.

Although her discussion is not directly about translation but concerns traditional practices of studying literature *as* archive, Ríos-Font's argument intersects with the *translator's archive*, and,

10. Ríos-Font locates the difference in emphasis in Foucault's focus on the archive's epistemological aspect and Derrida's on its ontological one (2004: 231). Derrida calls into question “hermeneutic competence”, i.e., the inherent authority of subjects over what constitutes the archive and how to interpret it. “[R]ight on that which permits and conditions archivization, we will never find anything other than that which exposes to destruction [...] introducing, *a priori*, forgetfulness and the archiviolithic into the heart of the monument” (Derrida quoted *ibid.*: 232).

specifically, to the aspects that tie it to a genealogy, in three main ways. First, regarding *what constitutes the archive*, the futility of the totalizing impulse, and the recognition of the archive's dialectic, its possibilities and limits. Second, as pertains *to ways of engaging the archive*, the need to relinquish “hermeneutic authority” and the drive to fix memory—i.e., identifying discrete objects, ripping their relations apart, and rendering them in collections of artifacts of the past. Lastly, *as an epistemological act*, the recognition of the researcher's inscription and the fact that the archive's interpretation and the narratives it generates are subject to the researcher's presuppositions and constructions.

In relation to the Americas specifically, several authors have also redefined the notion of the archive as a way of making sense of cultural memory and intellectual history and, in some cases, to address questions of circulation and transmission. Particularly relevant for the *translator's archive* is González Echevarría's use of the notion for a genealogy of Latin American narrative. He sees the archive as a way to understand the relations between fiction, discourse, and memory, and to investigate the novel as part of the textual economy of its historical and geopolitical specificity (1990: 8). Another re-elaboration was proposed by Taylor (2003), who relates the archive to writing and performance in building cultural identity and memory. Both authors employ the term strategically and grant it specificity so as to account methodologically for their particular goal. Although different, their perspectives frame and contextualize the discussion on the archive for a genealogy of hemispheric cultural production aiming to situate it within larger socio-historical discourses. They hint to a Latin American archive in which narratives—textual, visual, embodied—are ingrained in larger discursive and ideological structures.

Brent Hayes Edwards's brings together the notions of “translation” and “archive” in *The Practice of Diaspora: Literature, Translation and the Rise of Black Internationalism*, a study of transatlantic cultural history. Ignacio Infante notes that the cultural and literary history Edwards proposes relies on “a *new archive previously unavailable as such and that emerges precisely by critically tracing the material residues of that translational circulation* [...] [I]t is a literary and cultural history that does not follow or reinforce a previously given national, linguistic, or methodological framework (2013: 186; emphasis mine). For Edwards, such a project requires “unearthing and articulating an *archive*” that is not “a site or mode of preservation of a national, institutional, or individual past, but instead of a ‘generative system’”: in other words, a discursive system that governs the possibilities, forms, appearance, and regularity of particular statements, objects, and practices” (2003: 7).

These views point to the archive as a generative and relational space, a form of engagement that is provisional, contingent, and open to plural possibilities. It is precisely in this sense that it is most productive for analyzing transnational and translocal understandings of culture as entwined while still existing in difference and specificity. Moreover, they point to the epistemological exercise of engaging the archive as always already tied to theories *and* cultural formations and artifacts *as discursive formations*. This is key for a genealogy, as it makes the act of narrating the archive akin to storytelling. The study of cultural practices is about tracing the past but also about writing it and activating it in the present. It is a form of memory in itself and also an event, an instance of memory-making.

The ways in which the archive can be read are multiple. One way to activate it, especially with attention to its heterogeneity and its non-hierarchical set of relations, is to read it rhizomatically, in such a way that diverse points can be connected, as an *assemblage*. According to Deleuze and Guattari, in the *assemblage*—premised on multiplicity—there is a radical challenging to the subject-object split. Things of differing status form collective assemblages of enunciation through

lines of articulation and segmentarity (1987: 7). Reading the *translator's archive* as an assemblage, it becomes a signifying organism and allows viewing recombinations across translators' texts, their bodies, their histories, to make visible lines that cross dates, textual matter, borders, and territories. Within the logic of the *assemblage* I can glimpse convergences among a date, a story, and a footnote, I can see lines between the archive's apparent exteriority and its interiority, in an acentered plurality where dissimilarities are in flux with points of convergence. In the case of translators' theories of language, for instance, the assemblage reveals lines of relation among the translator's consciousness, sedimented theories of traceable or untraceable origin, family histories, and imaginaries of subject and place.

3. The distance between genetics and genealogy

Inasmuch as translators' materials, both published and unpublished, are part of the scope of the *translator's archive*, its subject of analysis shares elements with work done by genetic criticism, and specifically with "genetic translation studies". The common elements are the attention to manuscripts and unpublished materials and the acknowledgement of the constraints and conditions of rewriting involved in the translator's work. These imply engaging in multi-textual forms of reading for literary study¹¹, recognizing linguistic multiplicity in translation praxis and its collective and collaborative nature, and the fact that translations "feed into or stimulate other creative works of the author-translator."¹²

Nevertheless, despite these evident connections there are significant conceptual differences between the *translator's archive* and genetic criticism. One is a question of emphasis: Whereas the *translator's archive* is part of an articulation of the subject in the world, translation praxis being an aspect of this existence, the emphasis of genetic criticism is not on the subject, but focuses on texts¹³. Another—more profound—conceptual difference has to do with the epistemological desire that drives each of these two different approaches. "Genetic criticism"—and "genetics", the very term—invokes an orientation toward a particular disciplinary and methodological type of claim. Cordingley and Montini describe "genetic translation studies", as a "growing field of research", as follows:

Over the past decade a new field of research has emerged that may be termed "genetic translation studies." It analyses the practices of the working translator and the *evolution*, or genesis, of the translated text by studying translators' manuscripts, drafts and other working documents. Genetic translation studies *focuses therefore on the transformations of the translated text during the process of its composition.* (2015: 1; emphasis mine)

There are at least two ways in which the *translator's archive* as a concept aligned to—and oriented toward—a genealogy differs from this vision. The first one has to do with the genetic approach's focus on the "transformations" of the text during the process of its making. While the

11. These include Rose's proposed "stereoscopic reading", i.e., "using both the original language text and (one or more) translations while reading" to investigate the "interliminal" space of translation for literary criticism (1997: 90).

12. The related areas I identify here are based upon the ways in which, according to Cordingley and Montini, "a genetics of translation" can help "reorient translation studies" (2015: 9-10).

13. Contrasting genetic criticism with textual criticism, Ferrer notes the former is aimed at "the process of writing, "that can only be approximately reconstituted from existing documents" [...] "[I]t does not go beyond the existing documents toward an ideal text that never existed anywhere, but instead strives to reconstruct, from all the evidence it can muster, a historically attested chain of events" (2002: 49). While there is a recognition that the "process" can only be "approximately reconstituted", the analytical emphasis is on "texts" and "documents" for the purpose of "reconstructing" a "chain of events".

translator's archive grants a great deal of importance to manuscripts and paratexts, it does not restrict itself to them and, importantly, does not use them to resolve a finished text's unknowns. The second has to do with the notion of "evolution". Like "genetics", "evolution" evokes claims in line with scientific research's aim for definite answers to a specific set of research questions¹⁴. Inasmuch as "genetic translation studies" is inflected by a scientificist view of knowledge, a fundamental difference between genetic criticism as such and the *translator's archive* is the fact that the archive is part of a project for a translation genealogy—embracing the dialectic of knowledge production and/as (its) critique. Genetic analysis aims to look for a source, i.e., for explanations of a textual phenomenon by looking at its origins, as in the case of looking at drafts *in order* to explain translation decisions. In contrast, the space that emerges in/out of a genealogy is a space of exposing and also of engaging and questioning. It is one where existing and dominant (historical) narratives are put into question and other (counter-) narratives are allowed to emerge. It exposes conditions of production while problematizing fixed spatializations and linear temporalities and continuities, thereby putting into question the very ideas of source and origin.

Both the framing of the volume *Genetic Criticism* (Deppman *et al.*, 2004) and the one proposed by Cordingley and Montini in "Towards a Genetics of Translation" (2015) are remarkable efforts to reconfigure traditional genetic criticism to turn it into a twenty-first century framework that can be in conversation with contemporary approaches in literary studies and cultural theory. However, the epistemological foundation inherent in "genetic" will likely run into tensions with historiographic approaches of a more social and political focus and, particularly, those centering on the "subject" and the "agent"¹⁵. Whether or not genetic translation studies in fact constitutes "an emerging discipline"¹⁶, or if it is—as seems to be the case—a "perspective", anchored in a particular epistemology, the *translator's archive*, despite its areas of intersection with studies of "modern manuscripts"¹⁷, does not fully fit *within* that framing. It responds to a desire for a cultural historiography but is open to intersections with a variety of approaches. It is an entry point, a "way of seeing"—to invoke John Berger—a mode of engaging, as it were, with the translator's experience, an aspect of the subject in the world, and does not claim to produce typologies nor to establish definite terms for its study.

4. Translators in the Americas: The archive and/as cultural memory

Translation played a crucial role in the path Latin American literature followed throughout the 20th century and continues to shape the way it circulates and is inscribed in the world of literature. Contemporary Latin American writing is to an important extent a function of its international reception. Specifically, translation into English was instrumental in the internationalization of Latin American works. As active agents in this continuum of literary and cultural production, translators played a central role in shaping Latin American writing as it exists today.

14. This can be seen from titles such as "Toward a *Science* of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work" (1989 article by Pierre-Marc de Biasi published in *Genetic Criticism*, p. 36-68. Emphasis mine)

15. In the introduction to *Genetic Criticism*, the editors identify moments in this movement: "for geneticists, instead of a fixed, finished object in relation to which all previous states are considered, a given text becomes—or texts become—the contingent manifestations of a *diachronous* play of signifiers" (Deppman *et al.*, 2004: 5). The authors do not shy away from the contradictions embedded in the project for a literary "genetics". Even then, the *need* for such an approach to become a school or a "discipline" is unconvincing.

16. Simeoni writes persuasively about the "geopolitical unconscious" of disciplinary claims in relation to the history of disciplines, and relates this specifically to translation studies (2008).

17. According to Van Hulle, French genetic critics employ the term "modern manuscripts" to distinguish them from other types, such as ancient manuscripts or those produced by scribes (2014: 6).

I have investigated the context of translation of Latin American writing by looking at various translators' life histories, at various overdetermining factors of their practice, and at the ways they articulate their views of their role as agents of language and culture contact in the Americas. The comparative exercise has revealed a perspective of North American translators of Latin American literature as a collective, their understandings of their practice, their views on writing and textuality, and their characterizations of their own image as agents in the construction of the Latin American imaginary¹⁸.

My focus on translators and/in Latin America has been in conversation both with translators' own narratives of their work, and with works by other scholars who have focused on the role of individual translators—e.g., Willson (2017 [2004])¹⁹. In both types of works—scholarly and translator's own accounts—I was able to trace the existence of narrative webs that went from texts and other forms of self-disclosure to letters and manuscripts to published works, and then to individuals themselves and collective entities and institutions. It was in this context that the concept of the *translator's archive* emerged, and I have found it illuminating when it comes to understanding the place of translation praxis and of translators' agency in the Americas in the twentieth century.

Translator Gregory Rabassa (1922-2016) was a central figure in a turning point in Latin American literary history. He began to translate, and his translations to be published, in the sixties and seventies, the so-called literary Boom and a time when Latin American literature became internationalized. Rabassa translated over fifty novels and his translations of books such as *Cien años de soledad* [*One Hundred Years of Solitude*] marked the beginning of a worldwide recognition of Latin American literature within the world republic of letters. They also helped shape, narratively, the contours of Latin America within the world's imagination. Looking at his archive is a way of tracing the relations that unfolded in that process and the conditions that led to its realization.

After looking at Rabassa's case, I looked at the archives of two other contemporary translators of Latin American literature into English, Suzanne Jill Levine and Sergio Waisman, who, like Rabassa, translated works that defied certain formal and aesthetic orders of their time. Whether or not they were aware of their role, these and other twentieth-century translators of Latin American literature created a path toward a narrative "social existence" (Venuti, 2000: 484). Looking at the elements that constitute their *translator's archives*, and specifically to their writings on translation, we can see that, although they coincide in resisting and challenging the notion of impossibility of translation, there are significant differences in the way they reflect on their practice. This is partly due to the fact that they formulate the act of translation according to their respective conceptual repertoire. In Rabassa's writings, intimate, playful, and largely anecdotal, one can observe a more romanticized conception of translation and textuality. For him, translation is a craftsman's work as well as an art, and one has no access to its inscrutable and

18. I elaborate on the similarities and differences among these translators in the article "Translating Latin America: Reading Translators' Archives" (Guzmán, 2012b). There and in other pieces, such as the book on Rabassa and "Jill Levine and the Spider Woman" (2012a), I provide details about each translator's life and statements. Given the scope of this article, here I offer a brief discussion of these materials.

19. Regarding translation scholarship about Latin America, a work that greatly influenced my own was Patricia Willson's *La constelación del sur*. In the prologue to the 2nd edition, looking back at the place of translation in the humanities and social sciences, she notes that "this practice and its agents is at the heart of any reflection in comparative literature and cultural history and concerned with the dissemination of knowledge across linguistic boundaries" (2017: 7, my translation). In terms of individual translator's accounts, in the last decades there have been several book-length works by translators on translation, such as Rabassa's own *If This be Treason: Translation and Its Dyscontents*, Felstiner's *Translating Neruda: The Way to Machu Picchu*, and Levine's *The Subversive Scribe*.

mysterious process. Levine, on the other hand, sees translation as a form of collective creation and also as a locus to understand Latin American literature today. To her, translation is clearly inscribed by her own self as a woman translator, who creates, recreates, struggles, and negotiates with the texts until their realization. Her reflections bring to the fore a view of translation as constant creative and productive tension, and of the translator as a self-aware agent. Similarly to Levine, Waisman situates himself actively with respect to the text. He views translation as writing, and the translator and the writer in a position of interdependence. For him translation and writing are practically interchangeable: translation is one of many readings in a continuum of readings of which any text is part²⁰.

One sees in Levine's and Waisman's reflections a focus that is not present in Rabassa's: an agential awareness leading to a deliberate political positioning, marked partly—and differently, in each case—by the recognition of the material conditions of literary production and circulation and, in particular, of the asymmetric relationship between Latin American authors and the institutional forces of the world republic of letters. Levine discusses what it means to translate in the context of “the formal and linguistic complexities of twentieth-century fiction” (1991: xii) and relates the translation of Latin American narratives to “the complex political history of the big American continent” (*ibid.*: 9). She is aware that translation participates in the exclusions inherent in canon-formation and affirms that, despite relatively positive changes in the second half of the twentieth century in terms of a relative openness of publishers and readerships to literature in translation, cultural, political and market pressures continue and lead to the perpetuation of such exclusions (2005: 315). Both Levine and Waisman display in their written reflections an awareness of the symbolic and cultural capital of English-language translation and recognize what Jean Franco calls the literary institutional and market “repressive selectivity” (2002: 261). Their self-understanding is informed by the way they view their role as cultural agents at their specific historical junctures and engage with it.

It is all the more important to situate Rabassa, Levine, and Waisman given the profound effect of English-language translation within and beyond the literary. Within the realm of literary practices—part of the larger spectrum of social practices—translation into English is “the most widely accepted means of symbolic exchange” (Cronin, 1998:152). It generates new (potential) readerships and is a condition of possibility for translation into other languages. This pivotal role of English-language translation in recent history is a significant feature when it comes to reading *translator's archives* upon the axis of north-south relations, as translators' documents reveal the workings of these relations as well as the translators' perceptions of the positions they occupy in such a context. Each translated novel, and each translator's view on how that novel inserts itself in north-south narrative and symbolic negotiations, is part of that larger discursive and social fabric. According to Levine, “self-referential inquiries by prose translators provide useful models for translation studies as well as models of self-questioning for all interpreters” (1991: xiii). Levine points to translation as “ethical action” as her view of translation is geopolitically situated²¹.

Latin American literature in translation participates in shaping global images of Latin America, and the work of translators has produced and will continue to produce effects that exceed the literary. The examination of their *translator's archives* illuminates the discursive base of images of Latin America as they get constructed in and through literature in translation.

20. Waisman's views are partly informed by his work on Borges's “theories” of translation (2005).

21. This is a reference to Spivak's remarks in the “Translator's Preface” to Mahasweta Devi's *Imaginary Maps* (1995: xxv).

It offers a non-essentializing way of attending to the interplay between global and regional-local specificities. Upon examining *translator's archives* in light of other “cultural material” of their times—their multiple singularities come to the fore despite their similarities²². The extension and depth of translators’ legacies is revealed, as are the multiplicity of events and effects with which they are associated in the territories of the interpretive communities they generate intersubjectively. Brought together, they generate plurivocal narratives. Such heterogeneity of voices is indicative of a larger heterogeneity, that of Latin American literature itself and of its relation to larger “worlds” of literature.

Translation, like writing, is both part of a subject’s body and of her archive, as much as it is part of cultural history. The *translator's archive* is illuminating of specific “translation zones” that is, as “linguistic hot spots” on which a “subset of politics at large, with particular agendas and strategic interests” is superimposed (Apter, 2006: 130). Levine’s remarks on translation as part of a “complex political history” echo Apter’s characterization. In the translation zone, the act of translation is both intimate and personal, and collective and bound to communities. Like writing, translation may be a response of love; it may be one of anguish for what a work engenders in its readers, or one of awakening, as one becomes aware of history (histories) and feels compelled to bear witness and tell someone’s story, to voice it and make it known.

The archive as experience

I titled this article “(re)Visiting the Translator’s Archive” for two reasons. The most obvious one is the gesture of re-approaching an argument already offered in the past in an attempt to insert it within current debates, gauge its possibilities, and refine parts of it based on ongoing explorations and observations. The second reason, which originated from looking back—and again—at translators’ documents, is the unfinished, recursive nature of the experience.

In *The Hawthorn Archive: Letters from the Utopian Margins*, Avery Gordon describes her archive project as both “an imaginary and real infrastructure for intellectual work”, “an idiosyncratic methodology for a research-based writing practice” in a form “neither quite academic nor artistic but something in between, a form borne of failure and a form that itself fails in many crucial ways” (2018: v). She notes that, after spending “a good amount of time in these archives, it became clear that there was an exclusionary zone of tremendous magnitude”, and that precisely in that zone or blind spot one might find “fugitive moments of comprehension” that could yield a genealogy for more adequate histories and theories toward a livable and humane social existence (*ibid.*: vii-viii). A genealogy of translation is enriched by attending to “fugitive moments of comprehension” emerging from the translator’s archive, its material traces as well as its cracks and empty spaces, what is absent amidst what remains.

Reading and interpreting an archive is never completed. The materials, in their open and somewhat raw nature, continue to elicit and prompt new questions, thereby offering the promise of new paths for enquiry. Moreover, there is something in the experience of visiting the archive that exceeds the academic narrative—within and beyond the scholar’s positionality—reminiscent of Joshua Price’s reflection on epistemological “bewilderment”. As “sensing, glimpsing, then breathing in other ways of being” [...] “Bewilderment is meant” to have “one’s confidence shaken as one plunges into one’s work and follows all the contradictions it engenders” (2008: 356). This is a call for a scholarship grounded on a more “egalitarian”, subject-subject relation. In

22. I am grateful to J. Price for pointing out Said’s use of the concept as “cultural material” in *Orientalism* (287).

it, “the house of cards that is one’s home, one’s discipline, institution, tradition, one’s bedrock, is cast aloft and comes down a-tumbled” (*ibid.*: 360).

One may or may not be invited, or welcome, to visit a translator’s archive. Either way, there is a phenomenological aspect to the experience of encountering its materiality. Coming into contact with unpublished materials—which may be in digital or facsimile form, in a library collection, or in dusty boxes kept for years in an attic²³—is an existential, multi-sensory, and embodied—even somatic—experience. If physically present, one feels the temperature in the room, takes in the smells, touches the paper, notices its fragility, sees its color, discovers drawings, struggles to decipher handwriting. Few have the privilege of seeing a translator’s marginalia, unsolved queries, false starts, scribbles. Reading her letters. In these and other unexpected pieces of the archive one is able to witness the material traces of a life, of a translator’s “secrets”²⁴—that is, of those that remain, either by accident or by choice. As such, the experience cannot, in justice, be confined to the building of an argument, i.e., to the imperative of reason. The witness-companion leaves, but the *experience* remains. Telling it becomes a testimony of a relationship; it is an ethical act, as narrating the encounter with the archive is a high calling. Whether or not actually paying a visit again is a possibility, the experience will continue to transform, (re)visit, haunt you²⁵. The *translator’s archive*, an organic, relational, generative space, is constituted, also, by its (being) experience.

Bibliography

APTER, Emily, 2006, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.

CASANOVA, Pascale, 2004, *The World Republic of Letters*, trans. M. B. DeBevoise, Cambridge, Harvard University Press.

CHESTERMAN, Andrew, 2009, “The Name and Nature of Translator Studies”, *Hermes-Journal of Language and Communication Studies*, n° 42, p. 13-22.

CORDINGLEY, Anthony & MONTINI, Chiara, 2015, “Genetic Translation Studies: An Emerging Discipline”, *Linguistica Antverpiensia*, n° 4, *Towards a Genetics of Translation*, p. 1-18.

CRONIN, Michael, 1998, “The Cracked Looking Glass of Servants”, *The Translator*, n° 4, p. 145-162.

—, 2016, “A New Ecology of Translation? Collaboration and Resilience”, in Anthony Cordingley & Céline Frigau Manning (dir.), *Collaborative Translation: From the Renaissance to the Digital Age*, p. 233-244.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix, 1987, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. B. Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DEPPMAN, Jed, FERRER, Daniel & GRODEN, Michael, 2004, *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

DERRIDA, Jacques, 1995, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. E. Prenowitz. Chicago, University of Chicago Press.

23. This image of the attic comes from a comment by Carol Maier—who has also greatly inspired my work—in a session on translator’s manuscripts at an ALTA conference over fifteen years ago. That session, in which Breon Mitchell (the driving force behind the Lilly library collection) also took part, was the first time I reflected on translator’s archival materials.

24. Here also as in Spivak’s “Translator’s Preface” (1995: xxv).

25. Avery Gordon and others write eloquently about the transformative aspects of archive research and the ways in which the experience as such inflects the act of writing.

- EDWARDS, Brent Hayes, 2003, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Cambridge, Harvard University Press.
- FELTRIN-MORRIS, Marella, 2018, “Welcome Intrusions: Capturing the Unexpected in Translators’ Prefaces to Dante’s *Divine Comedy*”, *Tusaaji: A Translation Review*, n° 6, *Traces*, ed. S. Tahir Gürçağlar, p. 1-10.
- FERRER, Daniel, 2002, “Production, Invention, and Reproduction: Genetic vs. Textual Criticism”, in E. Bergmann and N. Fraistat (dir.), *Reimagining Textuality: Textual Studies in the Late Age of Print*, Madison, University of Wisconsin Press, p. 48-84.
- FOUCAULT, Michel, 1985 [1972], *The Archaeology of Knowledge*, trans. A.M. Sheridan Smith, London, Tavistock.
- FRANCO, Jean, 2002, *Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*, Cambridge, Harvard University Press.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto, 1990, *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, New York, Cambridge University Press.
- GORDON, Avery, 2018, “A Note about the Archive”, *The Hawthorn Archive: Letters for the Utopian Margins*, New York, Fordham University Press.
- GUZMÁN, María Constanza, 2009, “An interview with Suzanne Jill Levine”, *Words Without Borders*, October.
- , 2010, *Gregory Rabassa’s Latin American Literature: A Translator’s Visible Legacy*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- , 2012a, “Jill Levine and the Spider Woman: Translation as Biography”, in S. Ingram and M. Reisenleitner (dir.), *Historical Textures of Translation*, Vienna, Mille Tre, p. 151-162.
- , 2012b, “Translating Latin America: Reading Translators’ Archives”, in M. Feltrin-Morris, D. Folaron & M. Guzmán (dir.), *Translation and Literary Studies*, New York, Routledge, p. 90-100
- , 2013, “Translation North and South: Composing the Translator’s Archive”, *TTR : traduction, terminologie, redaction*, vol. 26, n° 2, “Traduction et conscience sociale/Translation and Social Conscience”, ed. H. Buzelin and A. Nouss, p. 171-191.
- , 2014, “Interview with Sergio Waisman”, *Tusaaji: A Translation Review*, n° 3, *Vectors of Exchange*, p. 101-110.
- , 2020, “Julio Cortázar et Gregory Rabassa : le dialogue des archives”, in Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l’auteur*, Paris, Sorbonne Université Presses, p. 219-235.
- INFANTE, Ignacio, 2013, *After Translation: The Transfer and Circulation of Modern Poetics Across the Atlantic*, New York, Fordham University Press.
- LEVINE, Suzanne Jill, 1991, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, Saint Paul, Graywolf Press.
- , 2005, “The Latin American Novel in English Translation”, in Efraín Kristal (dir.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 297-371.
- MORETTI, Franco, 2000, “Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, n° 1, p. 54-68.
- PRICE, Joshua, 2008, “Translating Social Science: Good versus Bad Utopianism”, *Target*, vol. 20, n° 2, p. 348-364.
- RÍOS-FONT, Wadda, 2004, *The Canon and the Archive: Configuring Literature in Modern Spain*, Lewisburg, Bucknell University Press.

- ROBINSON, Douglas, 2001, *Who Translates: Translator Subjectivities Beyond Reason*, Albany, SUNY Press.
- ROSE, Marilyn Gaddis, 1997, *Translation and Literary Criticism*, Manchester, St. Jerome Press.
- SAID, Edward, 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- SIMEONI, Daniel, 1998, "The Pivotal Status of the Translator's Habitus", *Target*, vol. 10, n° 1, p. 1-39.
- , 2008, "Norms and the State: The Geopolitics of Translation Theory", in A. Pym, M. Shlesinger & D. Simeoni (dir.), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam, John Benjamins, p. 329- 339.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty, 1995, "Translator's Preface", in Mahasweta Devi, *Imaginary Maps*, New York, Routledge, p. xxiii-xxix.
- TAYLOR, Diana, 2003, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.
- VENUTI, Lawrence, 2000, "Translation, Community, Utopia", in *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge.
- VAN HULLE, Dirk, 2014, *Modern Manuscripts: The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*, London, Bloomsbury.
- WAISMAN, Sergio, 2005, *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- WILLSON, Patricia, 2017 [2004], *La constelación del sur*, Buenos Aires, Siglo XXI.



2

Brouillons et dactylographies



Patrick HERSANT

« Ce qu'il faut traduire, c'est le livre de Joyce » : les brouillons de Ludmila Savitzky

RÉSUMÉ

S'il est vrai que les manuscrits de traducteurs sont un matériau assez rare, certains cas font exception : Ludmila Savitzky (1881-1957), qui a traduit du russe et de l'anglais une trentaine d'auteurs contemporains (dont Virginia Woolf, Frederic Prokosch ou Constantin Balmont), a laissé un fonds d'une richesse sans égale où voisinent manuscrits, tapuscrits, notes de lecture, correspondances avec les auteurs et réflexions sur sa pratique. Nous présentons ici le dossier génétique de sa traduction de *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce (*Dedalus* en français), œuvre qui a fait l'objet d'une première traduction en 1920 et d'une révision en 1943. Dans un deuxième temps, nous examinons à la loupe deux passages de la traduction dans ses divers états, afin d'esquisser une méthode d'analyse partielle des brouillons ; ce double aperçu de son travail montre Savitzky aux prises avec la traduction d'un mode narratif particulier, le discours indirect libre à la manière de Joyce.

Mots-clés : James Joyce, Ludmila Savitzky, génétique des traductions, discours indirect libre, brouillons de traduction

ABSTRACT

While translators' drafts are hard to come by, exceptions do exist: Ludmila Savitzky (1881-1957), who translated from the Russian and the English more than thirty contemporary authors (including Virginia Woolf, Frederic Prokosch and Constantin Balmont), left an impressive number of papers comprising manuscripts, typescripts, reading notes, letters to and from her authors, and thoughts on the art of translating. I will first present the genetic dossier of Savitzky's translation of James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (or *Dedalus* in French), which was started in 1920 and revised much later in 1943. I will then focus on two short passages from the translation in order to show Savitzky at work and reveal how she tackled the translation of a specific narrative mode – Joyce's free indirect speech.

Keywords : James Joyce, Ludmila Savitzky, translation genetics, free indirect speech, translation drafts

*

L'histoire de la première traduction française d'*Ulysses* semble avoir occulté celle de la première traduction française de James Joyce¹. Il est vrai que l'*Ulysse* paru en 1929 aux éditions Gallimard, dans une traduction supervisée par Valery Larbaud, passe souvent pour la première œuvre de Joyce publiée en français². À en croire Ludmila Savitzky, qui a fait paraître dès 1924, sous le titre *Dedalus*, une traduction de *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916], Larbaud aurait sciemment œuvré en ce sens :

Larbaud ne m'aime guère – il m'en veut terriblement parce que j'ai traduit *Portrait of the Artist*. Il voudrait être le seul responsable de l'introduction de Joyce en France, et a déjà fait tout son possible pour couler mon pauvre *Dedalus*. Voilà quelques jours ont paru les *Dubliners*, « Gens de Dublin », traduit par trois ou quatre personnes différentes, avec une longue préface où Larbaud évoque les œuvres de Joyce sans dire un mot de ma traduction – comme si *Dedalus* n'existait pas en français³.

Qui est Ludmila Savitzky ? Pour les lecteurs français de Joyce, de Virginia Woolf, de Frederic Prokosch, de Christopher Isherwood et de tant d'autres, elle est depuis longtemps un nom familier, associé à de splendides traductions régulièrement rééditées ; dans le champ traductologique, en revanche, aucune étude n'a encore permis de mesurer l'ampleur et l'importance d'une production abondante et variée qui couvre près d'un demi-siècle. On se désole de voir plongée dans un injuste oubli une traductrice aussi rigoureuse que prolifique ; on s'étonne que soit méconnu son rôle dans l'introduction en France d'auteurs modernistes de premier plan ; on se félicite, enfin, qu'elle éveille depuis peu l'intérêt des chercheurs en études culturelles et en études de traduction⁴. Née en 1881 à Ekaterinbourg, en Russie, Ludmila Savitzky s'installe à Paris en 1902. Tour à tour actrice, poète et critique littéraire, elle vient à la traduction par le biais de la poésie russe. Au moment de la rencontre avec Joyce, qu'elle logera dans son appartement de Passy à l'été de 1920, elle a déjà traduit pour des revues littéraires quelques poèmes de H. D. et d'Ezra Pound ; mais c'est bien *Dedalus* qui marque le début de sa carrière de traductrice, qui se poursuivra jusqu'à sa mort en 1957.

1. Le dossier génétique de *Dedalus*

Le dossier génétique de la traduction de *A Portrait of the Artist* par Ludmila Savitzky est profus, hétéroclite et dispersé. Pour l'essentiel, les nombreux documents qui le composent sont répartis entre l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), à Caen, où sont conservés par exemple les journaux intimes de Savitzky et une partie de sa correspondance ; le Harry Ransom Center, à Austin (Texas), où se trouvent notamment les brouillons de la première édition et les notes préparatoires de la seconde ; et la maison de campagne de Savitzky à Lestiu, dans le Loir-et-Cher, qui a longtemps abrité les documents cités ci-dessus (déposés ou vendus dans les années 1990 à l'IMEC et au Ransom Center) et où quelques autres sont encore conservés. Pour donner une idée aussi claire que possible de cette masse composite, nous en présentons ici les

1. Sur la première traduction d'*Ulysses* en français, voir par exemple Brown, 1983 et Topia, 2004.

2. Voir par exemple O. Le Naire, « L'éternel perturbateur », *L'Express*, 31 mai 2004 : « [...] Adrienne Monnier, qui sera à l'origine de la première traduction de Joyce en français. » Cette erreur, qui ne concerne pas seulement le grand public, s'explique sans doute par le long intervalle qui sépare la traduction même (1920) de sa publication (1924) : entre-temps, Larbaud avait donné lecture de fragments d'*Ulysse* en français dès la fin de 1921, lors d'une conférence restée fameuse (Larbaud, 1922), et plusieurs nouvelles de *Dubliners* avaient paru en revue à la fin de 1922 (Slote, 2004 : 365).

3. Lettre (inédiée) de Ludmila Savitzky à John Rodker, 2 mai 1926, succession Savitzky, collection familiale (Lestiu, Loir-et-Cher). Pour la préface de Larbaud, voir Joyce, 1926.

4. Voir Livak, 2013, 2018 ; d'Enfert, 2017 ; Retailaud-Bajac, 2008 : 66-85 ; et Compagnon, 2020.

pièces dans un ordre qui rend compte de l'histoire de la traduction du *Portrait*, entre le moment où s'en est formé le projet (1920) et celui où elle a acquis sa forme définitive (1943).

Documents annexes (relatifs à la traduction)

Préface

La description du dossier commence par un paradoxe apparent : un texte postérieur à la traduction peut nous éclairer sur sa genèse au même titre que les brouillons eux-mêmes. Ainsi la préface dont Savitzky (1943 : 7) fait précéder la réédition de *Dedalus* évoque en détail les circonstances dans lesquelles fut commandée et entreprise la traduction :

Un jour, au lendemain de « l'autre guerre », je me préparais à traduire pour un éditeur parisien un très beau roman dont peu importe le titre. Mais survint alors comme un courant d'air, – veston de velours, barbiche d'or au vent, – un jeune écrivain, enfant terrible des deux continents, qui m'arracha littéralement des mains le volume en question.

– C'est le livre de Joyce qu'il faut traduire, et sans tarder. Il n'y a rien dans la littérature mondiale d'aujourd'hui, et peu de chose dans la littérature de tous les temps qui vaille son *Portrait of the Artist*.

Il partit en me laissant en tête à tête avec Stephen Dedalus.

Souvenirs

Ce moment fondateur est décrit plus en détail dans un article inédit (Savitzky, 1942 : 1-3) consacré aux aléas de la traduction, de la publication et de la réédition de *Dedalus* :

Depuis que *Dedalus* a paru en librairie, de nombreux amis, de nombreux inconnus me posent des questions au sujet de ce livre : comment j'ai connu Joyce, comment j'ai été amenée à traduire ce roman, quelle méthode j'ai employée pour mon travail, si ma version est littérale ou si j'ai dû avoir recours, dans tel ou tel passage, à une certaine transfiguration du texte ; quel est l'historique, enfin, de ce premier ouvrage de Joyce publié en France.

C'est par Ezra Pound que je connus Joyce en 1920. [...] On m'avait demandé, d'autre part, de traduire un roman fort intéressant dont il est inutile ici de nommer l'auteur. Pound, à qui je faisais part de ce projet, s'écria avec toute son énergie despotique : « Laissez donc ça ! Ce qu'il faut traduire, c'est le livre de Joyce. » Quelques jours plus tard, il m'apportait *A Portrait of the Artist*. Souffrante, alitée, je lus ce livre à loisir. Si mon mal physique ne s'en accrut point, toutes mes facultés mentales ont été bouleversées par cette révélation. Coups de marteau sur le crâne, pression sur le cœur, tension des nerfs, sensation d'une main surnaturelle plongeant dans les profondeurs occultes de cette enfance dont chacun porte en soi la nuit condensée, la nuit d'étoiles et de ténèbres, refoulée dans l'oubli par la complexe maturité du jour. À travers la savante fadeur des nouveautés, à travers la sécheresse des analyses et des dissertations à la mode, lancer ne fût-ce qu'un reflet, une ombre de ce livre ! Combien d'âmes s'y reconnaîtront, combien de sincérités en seront stimulées, combien de bêtises rentreront dans leur tanière à reculons !

Je revois Pound et sa femme assis près de mon lit : – Eh bien ? Vous allez le traduire ?

Je gémissais :

– Croyez-vous que ce soit possible ? Que je pourrai ?...

– Si vous ne le faites pas, il faudra que quelqu'un le fasse. La plupart des traducteurs sont des imbéciles. Vous avez la chance d'être intelligente.

– Les difficultés sont terribles.

– Tout livre qui vaut la peine d'une traduction est difficile. Allons, vous le traduirez ?

– Oui... oui...

Coupures de presse

Dans notre sous-dossier consacré à l'amont de la traduction, on peut aussi ranger les divers articles sur Joyce que sa future traductrice a tantôt découpés dans la presse anglo-saxonne, tantôt recopiés à la main, tantôt même traduits, et qu'elle a rangés dans un classeur. En voici de brefs extraits : « *English Review* : Un nouvel écrivain, une nouvelle forme » ; H. G. Wells dans *The Nation* : « La technique est saisissante » ; « John Sullivan dans *The New Witness* : M. Joyce décrit avec l'air d'un chirurgien – aussi franc, aussi net, aussi sévère... » Il est possible que ces comptes rendus, aussi peu détaillés soient-ils, aient attiré l'attention de Savitzky sur l'originalité de la technique narrative de Joyce.

Correspondances

La correspondance de Savitzky nous éclaire aussi, par aperçus, sur la progression du travail et sur ses rapports avec l'auteur. Elle écrit par exemple au poète André Spire, en juillet 1920, que les Pound lui ont présenté Joyce : « Vu hier les deux Pounds (= 1 kg). Ils attendent, d'un jour à l'autre, l'arrivée de leur ami Joyce, écrivain irlandais dont je viens de commencer un roman extrêmement intéressant. » (Savitzky & Spire, 2010 : 237) Et, plus tard dans le même mois : « Je travaille à la traduction de Joyce et à ce propos je voulais vous demander si vous ne pourriez pas me prêter une de vos machines à écrire » (*ibid.* : 241).

La correspondance de Joyce mentionne rarement Savitzky. Il écrit par exemple, dans une lettre d'avril 1922 à Harriet Weaver : « Je viens de recevoir la visite de la personne chargée de relire les épreuves [de *Dedalus*] aux éditions de La Sirène. À l'en croire, tout le travail devra être révisé par un traducteur compétent choisi par eux. » (Joyce, 1957 : 183) Ou encore, dans une lettre de juillet 1924 à la même destinataire : « Vous dites avoir lu de nombreux comptes rendus de *Dedalus*. J'en ai vu quelques-uns, mais pas encore beaucoup. La traduction semble bonne. » (*ibid.* : 218) Savitzky elle-même soulignera cette contradiction : « La correction de ces placards restera un des plus mauvais souvenirs de ma vie ! Entre temps, nouveaux détails savoureux. Joyce recevait de la Sirène, signé d'un nom qui lui était inconnu, une lettre disant que décidément il était impossible de publier ce livre, tant la traduction en était abominable. À la même époque je recevais, moi, une lettre fort lisiblement signée de M. Fénéon m'affirmant l'impatience de la Sirène à "faire paraître ce beau livre, traduit avec un art si subtil". Mystère ! Mystère ! » (Savitzky, 1942 : 7)

Traces d'une collaboration

La collaboration avec Joyce lui-même reste assez limitée : « James Joyce, absorbé par les travaux d'*Ulysses* et les soins exigés par une maladie d'yeux, se refusa jusqu'au bout à lire mon texte en entier » (*ibid.* : 5). Il en reste cependant quelques échanges épistolaires – dont seules subsistent, hélas, les lettres et cartes postales envoyées par Joyce, qui confirment que le romancier irlandais maîtrisait fort bien le français. À ce jour, une seule lettre de la traductrice au romancier nous est connue ; elle est mentionnée dans une étude (Livak, 2013 : 44-54) où sont reproduites et commentées la plupart des lettres de Joyce à Savitzky.

Listes de vocabulaire

Au cours de son travail, Savitzky a buté sur la traduction de certains termes techniques, argotiques ou irlandais ne figurant pas dans son dictionnaire. On trouve ainsi de nombreuses listes d'expressions ou de mots, parfois accompagnés d'une proposition de traduction de tel ou tel correspondant anglophone :

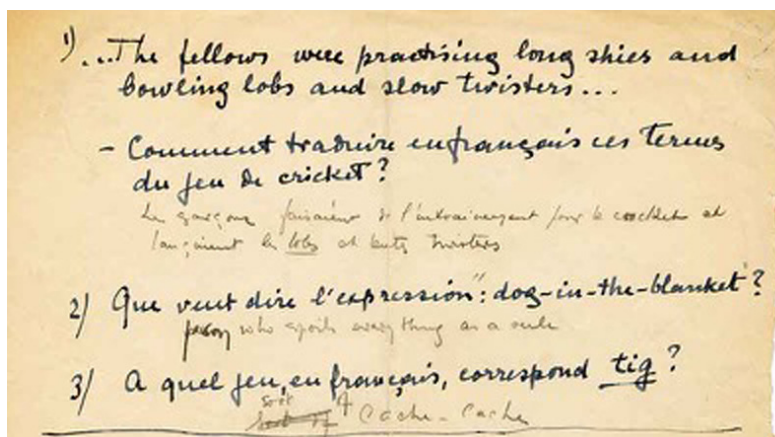


Fig. 1 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, listes de questions.
 John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

C'est parfois l'auteur lui-même qui a été sollicité. À la demande de sa traductrice, Joyce s'est ainsi renseigné auprès d'un prêtre jésuite français pour obtenir des équivalents précis de termes relatifs à la scolarité dans un internat jésuite : « *Free study* = la veillée ; *rhetoric* = les humanités ; *lines* = sections ; *cards for 1st place* = la palme, la croix, etc. » (*ibid.* : 49)

Les brouillons : manuscrits et tapuscrits

Le premier jet

Il se compose de 392 feuillets manuscrits numérotés, dans une encre successivement turquoise, violette et noire. À chaque page ou presque, un grand nombre de mots ou de passages sont barrés et entièrement réécrits, avec une abondance de ratures et de corrections interlinéaires ou marginales. Voici, pour donner une idée de l'apparence du manuscrit, l'un des plus mémorables passages du roman – on y voit Stephen adolescent croiser une jeune fille sur la plage :

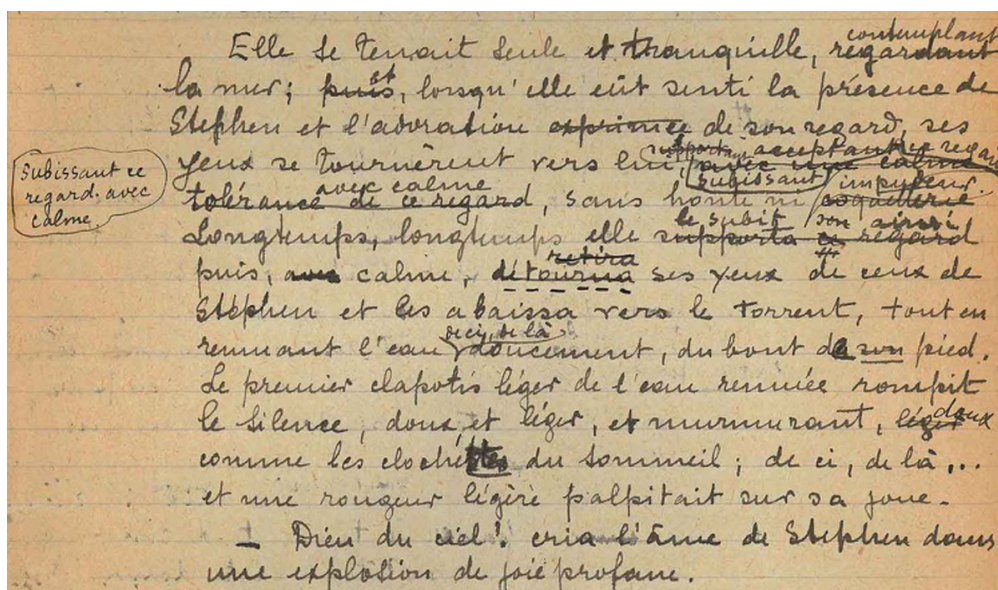


Fig. 2 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 264, détail.
 John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 3), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

La mise au net

Ne subsistent (ou n'ont existé) que quatre feuillets numérotés des premières pages de la traduction, sur papier ligné, à l'encre noire, reprenant avec quelques modifications le dernier état du premier jet, et portant eux-mêmes quelques ratures et corrections.

La dactylographie

Elle se compose de 392 feuillets tapuscrits numérotés. L'original ayant été envoyé à l'éditeur, il n'en reste que la copie carbone à l'encre successivement violette, turquoise et noire, qui constitue la mise au propre (non définitive et parfois très remaniée) du premier jet manuscrit. Voici le même passage où Stephen observe la jeune fille sur la plage :

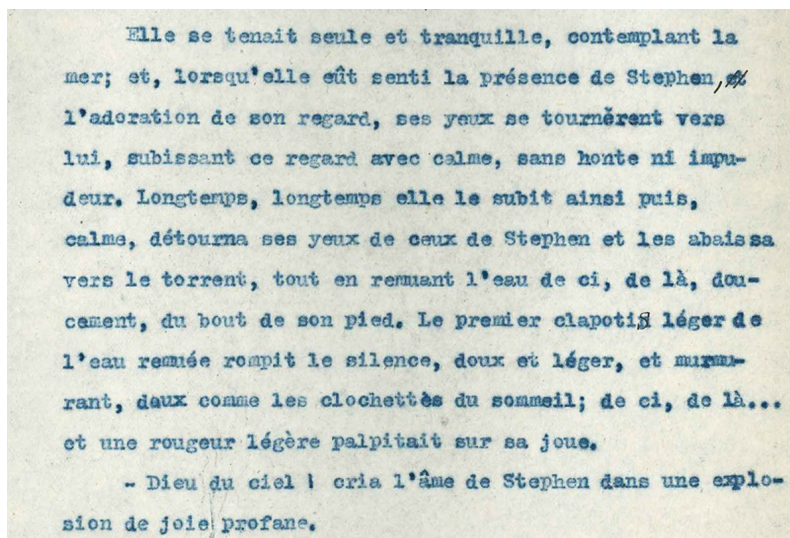


Fig. 3 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie, f° 264, détail.
John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 8), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

La première édition

Elle paraît trois ans après l'achèvement de la traduction, au terme de perpétuels reports que Savitzky (1942 : 3) évoque en partie : « Enfin, après mille démarches infructueuses, en 1921, grâce à la protection de M. Valery Larbaud et de M. Edmond Jaloux, La Sirène accepte le manuscrit, s'engageant à payer à l'auteur et au traducteur réunis, en tout et pour tout, la somme de 2000 francs. » Savitzky laisse entendre, sans plus de précisions, que l'éditeur a reporté la publication du livre pour des raisons financières : « Mais qu'est-il donc devenu, de 1921 à 1924, ce malheureux ouvrage ? Hélas, il a suivi la Sirène dans ses plongées successives. »

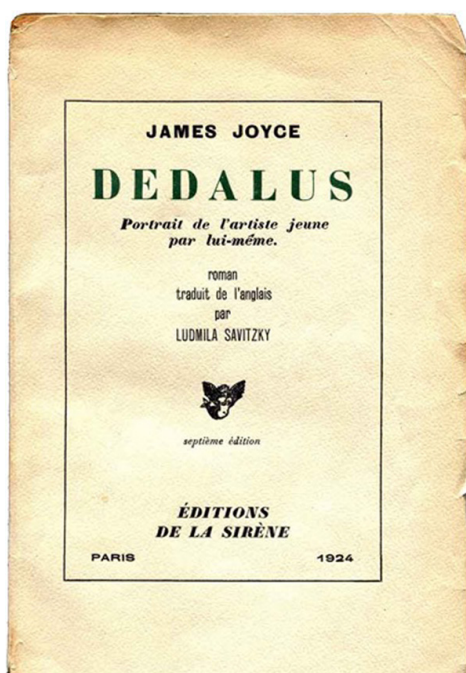


Fig. 4 – James Joyce, *Dedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, traduction de Ludmila Savitzky, Paris, La Sirène, 1924.

La correspondance entre Savitzky et ses éditeurs de l'époque décrit plus en détail des tractations parfois très tendues. On y trouve aussi des échanges à propos du titre du roman, et notamment cette curieuse proposition de Félix Fénéon : « Il m'est agréable de noter que vous-même envisagez un changement de titre. Nous avons parlé de cette éventualité avec M. James Joyce qui n'y était pas hostile. C'est très vrai que *Portrait* ou *Portrait de l'artiste* ou *Portrait d'un Artiste* rebuterait le public français, de plus en plus sensible au pittoresque de l'étiquette. Que diriez-vous d'*Un oiseau s'envole*⁵ ? » (John Rodker Papers, série V, boîte 44, dossier 1)

Préparation de la nouvelle édition révisée

La révision de l'édition La Sirène, commandée au début des années 1940 par Raymond Queneau pour les éditions Gallimard, n'a pas donné lieu à un nouveau manuscrit (sauf pour les quatre premières pages du roman). Le gros du travail s'est fait à même les pages d'un exemplaire débroché de l'édition originale et sur une trentaine de feuilles volantes où sont corrigés des mots, des segments, voire des paragraphes entiers. Nous mettons ici en regard les corrections apportées à la page 176 de la première édition, sur liste et sur livre :

5. Savitzky (1943 : 12) précise la pensée de Fénéon dans sa préface à *Dedalus* : « N'oublions pas cependant cet autre éditeur qui [...] proposait pour titre, le plus gravement du monde, *Un Oiseau va sortir*, parce que, disait-il, il s'agit d'un portrait d'enfant, or ne parle-t-on pas d'un oiseau à l'enfant qu'on photographie ? [...] Personne n'acceptait d'intituler la traduction comme l'original : *Portrait de l'artiste*. D'accord avec Joyce, c'est sous le titre de *Dedalus* que je l'ai remis enfin à Fénéon qui dirigeait la Sirène. »

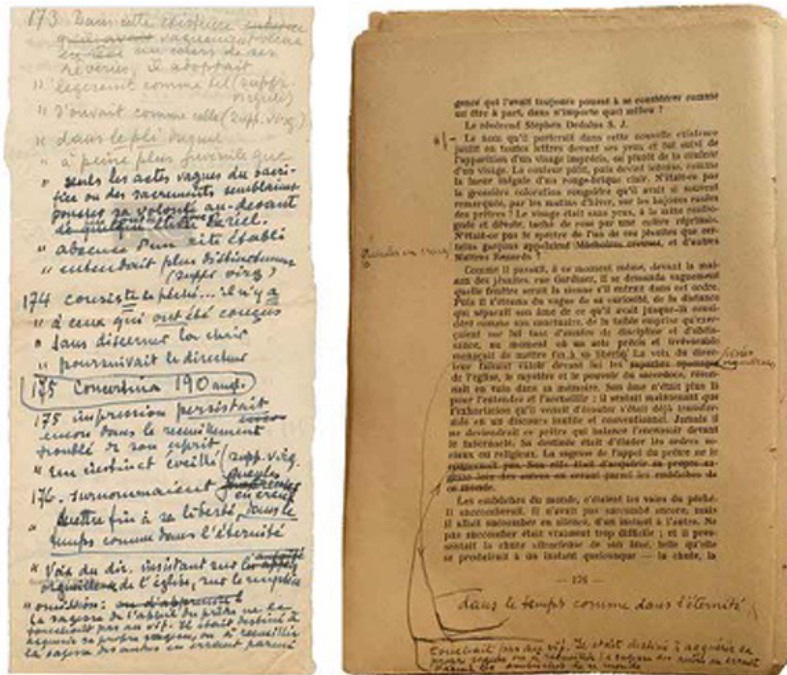


Fig. 5 – Ludmila Savitzky, (a) révision de *Dedalus*, 1941, listes de corrections (série V, boîte 42, dossier 11) et (b) édition *La Sirène* débroschée (série V, boîte 44, dossier 1).
John Rodker Papers, Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Documents annexes (relatifs à la révision)

Il convient de mentionner à nouveau, puisqu'il y est question de la révision comme de la première traduction, les deux documents déjà cités plus haut – le projet d'article inédit consacré à la traduction de *Dedalus* et la préface qui précède l'édition révisée parue chez Gallimard. Pour qui s'intéresse au projet traductif qui sous-tend *Dedalus*, les réflexions de Savitzky sur la traduction en général, et sur celle de Joyce en particulier, révèlent une conception de sa pratique qu'il est intéressant de comparer au fruit de son travail. Dans sa préface, Savitzky (1943 : 13-14) note par exemple :

Au bout de vingt ans, je viens de relire *Dedalus* dans le texte original et dans le mien, mot à mot, tâchant de combler les lacunes, de dépister les erreurs, de resserrer l'ajustement des deux vocabulaires. Aujourd'hui encore, je ne prétends pas que mon travail soit parfait. Par endroits, il sent la traduction. Mais je maintiens qu'une œuvre traduite doit conserver son accent d'origine. Le rocailleux et le flou, le monotone et l'abrupt qui, dans l'expression verbale d'un pays, sont les marques d'une atmosphère et d'un génie inaliénables, ne doivent pas être sacrifiés à la facilité de la lecture française.

Certes, rien ne nous oblige à croire la traductrice quand elle formule des réserves à l'égard d'une approche cibliste : seul son travail effectif nous renseignera sur ce point. Mais son discours n'en mérite pas moins d'être pris en compte, puisqu'il a le mérite d'exister sous diverses formes (préfaces et entrées de journal) et qu'il nous permet de situer Savitzky dans un débat historique et d'observer l'évolution de son discours comme celle de sa pratique au cours de sa longue carrière.

Outils de travail de la révision

L'exemplaire du *Portrait* remis à Savitzky en 1920 par Ezra Pound a disparu, et avec lui les annotations marginales dont la traductrice avait probablement enrichi ses pages avant et pendant le premier jet de la traduction. À la maison de campagne de Lestiou, en revanche, est conservé l'exemplaire consulté lors de la révision de la traduction ; il s'agit de l'édition Tauchnitz (Leipzig, 1930), dont certaines pages sont annotées ou soulignées au crayon noir. Sur une feuille de papier volant, Savitzky mentionne de légères différences entre les deux versions : « L'édition Tauchnitz comporte des différences de texte par rapport à l'édition d'après laquelle la traduction a été faite. Page 5 : Betty Byrne (original : Barne). Page 6 : strong cries (original : stronger cries). » À la page 196, on constate par exemple que la traductrice a entouré le suffixe *-less* qui apparaît deux fois sur la même ligne, noté une traduction possible de *harts and hinds* dans la marge (« cerfs, biches ») et noté une référence biblique en bas de page :

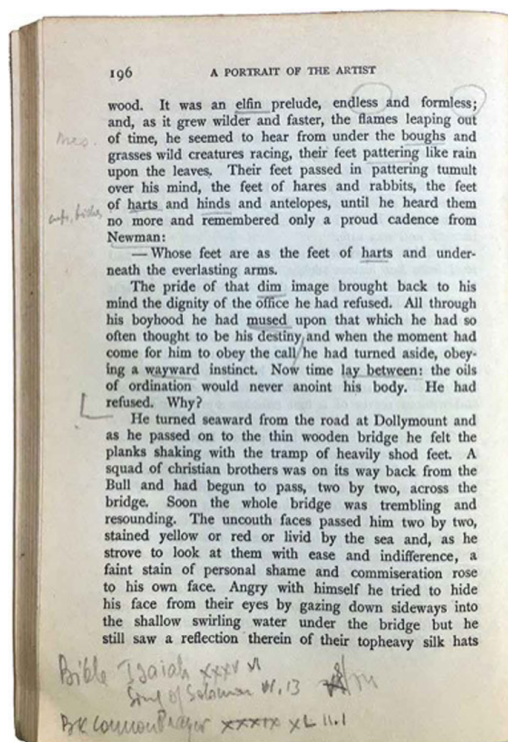


Fig. 6 – Ludmila Savitzky, inscriptions sur l'édition du *Portrait of the Artist* (Tauchnitz, 1930) utilisée pour la révision de *Dedalus*. Succession Savitzky, collection familiale (Lestiou, Loir-et-Cher).

La maison de Lestiou abrite également certains des dictionnaires consultés par Savitzky, en particulier le *Webster's New International Dictionary* dont on sait par sa correspondance qu'il lui a été offert par John Rodker pour la Noël de 1929 : « Peu de choses pouvaient me faire autant de plaisir que ce dictionnaire qui m'arrive aujourd'hui ! Justement j'avais travaillé tout l'été avec un Webster's de 1875, qu'Elsie Lumley m'avait prêté. Et je le trouvais si épatant que je voulais m'en acheter un pareil. Je trouve que c'est le meilleur des dictionnaires anglais, le plus intelligent⁶. »

6. Lettre de Ludmila Savitzky à John Rodker, 3 janvier 1930, succession Savitzky, collection familiale (Lestiou, Loir-et-Cher).

L'édition révisée

Parue sous le même titre en 1943 chez Gallimard, la traduction révisée sera reprise en collection de poche chez le même éditeur (coll. « Folio », 1974) avant d'être à son tour révisée en vue d'une édition de luxe (coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1982).

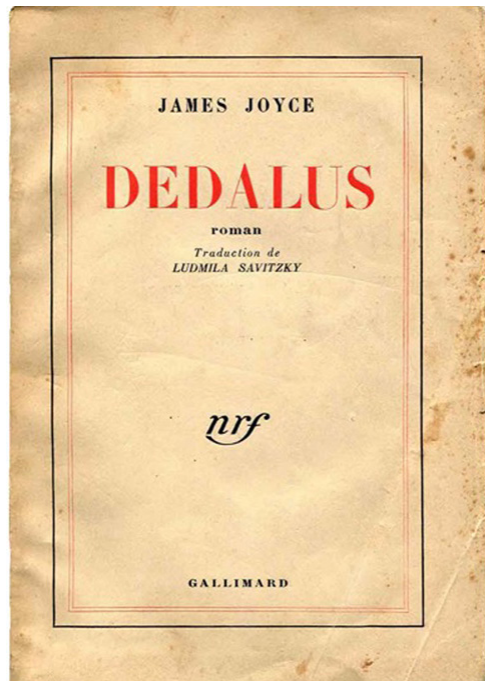


Fig. 7 – James Joyce, *Dedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, [nouvelle] traduction de Ludmila Savitzky, Paris, Gallimard 1943.

Livres, dictionnaires, lettres, cartes postales, bouts de papier, feuilles volantes, brouillons, mises au net, dactylographies, livre débroché, éditions originales de la première édition et de l'édition révisée, préface publiée, manuscrit d'article inédit... Extrêmement fournie, notre compilation est cependant incomplète. C'est qu'un dossier génétique est, par nature, dynamique : jamais définitif, il ne demande qu'à s'enrichir de nouveaux documents dont on ignorait l'existence, ou que l'on croyait perdus. Au moment de fouiller les dizaines de cartons encore conservés à Lestiu sur les rayonnages surchargés, on espère encore tomber sur l'édition Huebsch de 1916 offerte par Ezra Pound, dont on se plaît à imaginer les marges noircies de notes et de palettes lexicales (comme le seront certaines pages de l'édition Tauchnitz utilisée pour la révision). De même, on ne désespère pas de dénicher un brouillon, ou une copie, des lettres de Savitzky à Joyce, ni de mettre un jour la main, dans les archives de La Sirène ou de Gallimard, sur les placards ayant servi à la révision des épreuves.

En l'état, ce dossier est d'une richesse presque intimidante. Une fois les fonds d'archives mis au jour, les cartons dépouillés, les documents classés, il reste à tirer parti de cette profusion en évitant de s'y noyer – rappelons que, pour s'en tenir aux seuls brouillons, la même page du texte de Joyce a pu donner lieu à trois manuscrits successifs et autant de tapuscrits corrigés, ce qui représente parfois jusqu'à dix états différents de la traduction d'un même passage. Dans l'espace limité de cette étude, il semble imprudent de tenter une approche synthétique, qui s'appuierait par exemple sur le patient relevé des corrections récurrentes dans l'ensemble des brouillons ; le manque de place nous incite à préférer une approche analytique, qui nous fera observer en détail deux passages qui présentent un intérêt particulier.

2. Les brouillons au microscope : le discours indirect libre

Notre première analyse portera sur l'incipit du *Portrait* – d'abord parce que les divers états de la traduction y sont particulièrement nombreux, avec de multiples ratures, blancs et modifications importantes ; ensuite parce qu'il s'y joue, sur le plan narratologique, quelque chose d'essentiel dont Savitzky semble prendre conscience progressivement, pour ainsi dire sous nos yeux. Elle manifeste des hésitations et corrige des erreurs d'autant plus compréhensibles qu'elle est, en France et même dans le monde, la première à adapter un procédé narratif relativement nouveau : le discours indirect libre, subtilement mis en œuvre dès la première page du roman⁷.

Lorsque l'enfant parlait

Le livre s'ouvre sur le regard d'un enfant. Un petit monde à la fois domestique et féerique est ainsi présenté au lecteur tel qu'il est appréhendé, éprouvé et potentiellement énoncé par un très jeune Stephen, à un âge où il ne maîtrise ni son environnement ni les mots pour le dire.

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road and this moocow that was coming down along the road met a nicens little boy named baby tuckoo...

His father told him that story: his father looked at him through a glass: he had a hairy face.

He was baby tuckoo. The moocow came down the road where Betty Byrne lived: she sold lemon platt.

O, the wild rose blossoms

On the little green place.

He sang that song. That was his song.

O, the green wothe botheth.

When you wet the bed, first it is warm then it gets cold. His mother put on the oilsheet. That had the queer smell.

On remarque, par exemple, que la première phrase reprend une formulation courante des contes de fées ; que tous les mots du passage sont mono- ou dissyllabiques ; que la syntaxe simple, voire simpliste, confine à la parataxe ; que la première phrase est entièrement dépourvue de ponctuation ; que les transitions sont minimales ou incohérentes ; enfin, que certains termes utilisés par le narrateur relèvent d'un répertoire enfantin : *he had a hairy face*, *baby tuckoo*, *moocow*, autant de termes ou de locutions suggérant que le narrateur adulte laisse ici la parole à son personnage. La troisième personne du singulier est une première personne déguisée : ce que rapporte le narrateur, ce sont les perceptions et les pensées d'un petit enfant exprimées dans une langue enfantine, impressionniste, propre à rendre la magie d'un kaléidoscope sensoriel – la barbe du père, les notes d'une chanson, l'odeur et la température de l'urine sur les draps.

On est loin des narrateurs d'un Charles Dickens racontant leur enfance après coup, tel le jeune Pip de *Great Expectations* (1861) : « My father's family name being Pirrip, and my christian name Philip, my infant tongue could make of both names nothing longer or more explicit than Pip. » Le narrateur de Dickens (1998 [1861] : 3) manie une langue plutôt châtiée (*my infant tongue* ; le participe présent causal *being*), à l'évidence celle de l'adulte narrateur qu'il est enfin

7. Ce procédé ayant fait l'objet de très nombreuses tentatives de définition, nous livrons celle du premier praticien et théoricien français de ce procédé, Édouard Dujardin : « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression "tout venant" » (Dujardin, 1931 : 59).

devenu ; celui de Joyce, dans l'incipit du *Portrait*, est censé s'exprimer en partie comme l'enfant qu'il a été, dans une langue paratactique et gauchie par le discours enfantin⁸.

Le premier jet

Comment Savitzky aborde-t-elle cette difficulté particulière ? La perçoit-elle d'emblée ? On pourrait comprendre, après tout, que la première traductrice de Joyce n'ait pas saisi l'enjeu narratif que constituent ces colorations enfantines. Or ses divers brouillons signalent le contraire : d'un état de la traduction à l'autre, ses interventions montrent qu'elle a compris l'effet recherché par l'auteur et tenté, au moins en partie, de le restituer. Les corrections apportées par Savitzky révèlent de nombreux repentirs significatifs, mais nous examinerons surtout celles qui modifient sa traduction du parler enfantin, et notamment trois mots ou segments que je signalerai à chaque fois par des caractères gras, dans ma transcription linéarisée des manuscrits⁹ : *baby-tuckoo* ; le verbe *lived* ; et le passage du pipi au lit.

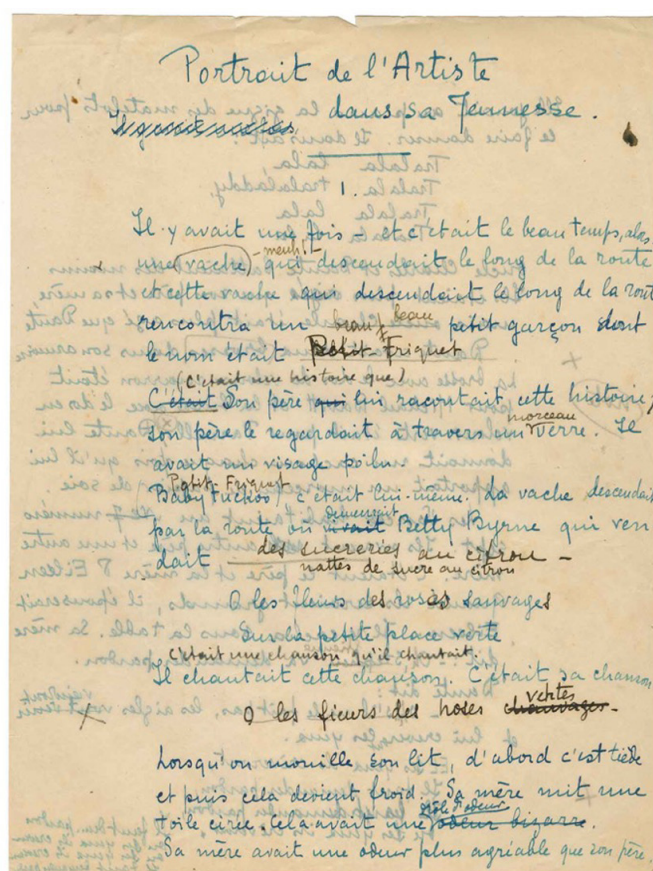


Fig. 8 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 1.

John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

8. Le *Portrait* est le plus souvent raconté dans la perspective et dans la langue de Stephen (à divers âges), mais parfois le narrateur rapporte, non ce que pense Stephen, mais ce que pense le personnage dont parle Stephen... voire ce que Stephen pense que le personnage pense. En référence à l'oncle de Stephen dans le roman, Hugh Kenner parle à ce propos d'« Uncle Charles Principle » : « the narrative idiom need not be the narrator's » ; ou encore : « The Uncle Charles Principle entails writing about someone much as that someone would choose to be written about » (Kenner, 1978 : 18, 21).

9. Chaque image sera suivie d'une transcription linéarisée simplifiée : **abe** = barré, et <abc> = ajouté. Idéalement, il faudrait distinguer entre les divers types d'ajouts (les interlinéaires et les marginaux ; ceux qui viennent combler un blanc provisoire et ceux qui procèdent d'une campagne de corrections ultérieure, etc.), mais une telle précision nuirait à la lisibilité de la transcription.

Transcription du manuscrit

Il y avait une fois – et c'était le beau temps, alors – une vache <–meuh !> qui descendait le long de la route et cette vache qui descendait le long de la route rencontra un <beau><beau> **petit garçon dont le nom était <bébé-criquet> <p/Petit-f/Friquet>**.

<(C'était une histoire que)> C'était s/Son père qui lui racontait cette histoire ; son père le regardait à travers un <morceau> verre. Il avait un visage poilu.

(Baby tuckoo) <Petit-Friquet>, c'était lui-même. La vache descendait par **la route où vivait <demeurait> Betty Byrne** qui vendait <des sucreries au citron – nattes de sucre au citron.>

O les fleurs de<s> rosier/es sauvage<s>

Sur la petite place verte

Il chantait cette chanson <C'était une chanson qu'il chantait>. C'était sa chanson.

O les fleurs des hoses ~~chauvages~~ <vehtes>-

Lorsqu'on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid. Sa mère mit une toile cirée. Cela avait une <drôle d'odeur> ~~odeur-bizarre~~.

Que nous apprend ce premier jet de la première page de la première traduction de Joyce en français ? On constate tout d'abord que la belle écriture déliée de Savitzky, dans l'encre turquoise qu'elle affectionnait, se lit sans difficulté particulière. On note également que le titre du document de travail, « Portrait de l'Artiste dans sa Jeunesse », n'est ni une traduction littérale (« Portrait de l'artiste en jeune homme », selon la formule consacrée en peinture), ni celui sous lequel paraîtra finalement la traduction (*Dedalus*).

On remarque ensuite que l'absence totale de ponctuation dans la première phrase n'est pas reproduite, une virgule et deux tirets venant structurer en français ce long segment initial. On peut le regretter : « Ponctuer cette phrase, c'est la détruire. Portée par son seul rythme, elle parvient à traduire subtilement la conscience d'un enfant encore ignorant de la ponctuation. » (Kenner, 2003 : 96) La non-restitution du choix stylistique de Joyce peut s'expliquer de deux manières : soit Savitzky n'a pas compris que l'absence de ponctuation relevait ici d'une stratégie narrative, soit elle a jugé que la phrase non ponctuée ne serait pas tenable en français¹⁰.

Autre phénomène notable : le premier jet de Savitzky comporte plusieurs passages d'abord laissés en blanc, comme le signale l'interruption de l'écriture à l'encre turquoise. La traductrice n'a pas tout de suite compris, semble-t-il, que la ligne « O, the green wothe botheth » était la contraction zézayante et enfantine de la chanson citée deux lignes plus haut ; de même, elle a préféré remettre à plus tard la traduction de certains termes absents de son dictionnaire : *nicens* ; *baby-tuckoo* ; *lemon platt*. Ces termes figurent du reste dans l'une des nombreuses listes de mots (Fig. 9) dont la traductrice prévoyait de demander le sens à l'auteur ou à des amis anglophones :

10. Dans sa révision de la traduction de Savitzky, Jacques Aubert (1982 : 538) a modifié plusieurs mots de ce passage (« une meuh-meuh » ; « bébé-coucouche »), mais s'est gardé de supprimer les trois virgules.

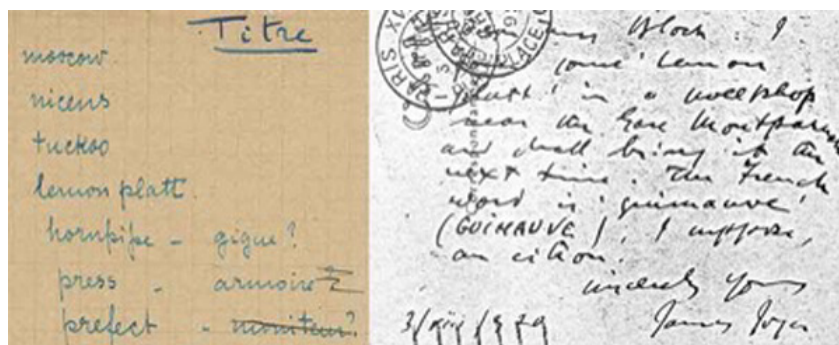


Fig. 9 – Ludmila Savitzky, listes de vocabulaire, John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 10), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin. James Joyce, carte postale à Mme Bloch [Savitzky], 3 août 1920, Fonds Ludmila Savitzky (388 SVZ), IMEC, Caen.

Sans doute avait-elle sollicité Joyce lui-même à propos de *lemon platt*, puisque celui-ci, dans une carte postale d'août 1920 (Fig. 9), annonce à sa traductrice : « J'ai trouvé du "lemon platt" dans une confiserie près de la gare Montparnasse et j'en apporterai la prochaine fois. Le mot français est "guimauve" (GUIMAUVE), je suppose, au citron¹¹. » Les blancs ont tous été remplis dans un deuxième temps, après consultation de l'auteur, d'amis anglophones ou de dictionnaires – ou simplement après réflexion. Cette campagne de corrections à l'encre noire s'accompagne aussi de simples suggestions : une deuxième solution possible, non définitive, vient alors s'ajouter à la première sans la remplacer. Ainsi coexistent provisoirement, jusqu'à la mise au net, « Baby Tuckoo » et « Petit-Friquet » ; « des sucreries au citron » et « des nattes de sucre au citron » ; « Il chantait cette chanson » et « C'était une chanson qu'il chantait ».

D'autres corrections, à l'encre turquoise, datent très certainement du premier jet : « C'était s/Son père qui lui racontait cette histoire », par exemple, nous permet de reconstituer une séquence probable (« C'était son père qui lui racontait cette histoire » corrigé en « Son père lui racontait cette histoire ») et d'imaginer le cheminement de la pensée traductive : la phrase anglaise « His father told him that story » signifie bien « C'était son père qui lui racontait cette histoire », et sera d'ailleurs lue (mentalement ou à voix haute) en accentuant le mot *father* ; en français, l'accentuation d'un mot en particulier n'étant pas envisageable (« Son père lui racontait cette histoire »), l'insistance sera prise en charge par la syntaxe, avec la formulation « C'est... qui ». Sémantiquement juste, cette dernière solution apparaît sans doute un peu lourde à Savitzky, qui l'écarte ici au profit de deux autres choix possibles : « C'était une histoire que... » (version retenue dans la traduction publiée), et « Son père lui racontait cette histoire » (version plus légère mais sous-traduite).

Le segment « a nicens little boy named baby tuckoo » donne lieu à plusieurs réécritures. Le sobriquet se rapporte au personnage de l'histoire que raconte le père, mais aussi, par identification enfantine, au petit Stephen lui-même. *Baby tuckoo* est un nom fabriqué, un surnom affectueux qui se prête à une lecture onomastique (Gifford, 1982 : 133) : on y entend *tuck* (l'enfant bordé dans son lit), *tuckout* (un festin, en argot d'écolier), et bien sûr l'écho des onomatopées *cuckoo* (le coucou) et *moocow* (la vache, en langage enfantin).

11. Savitzky n'a pas tenu compte de cette proposition, et a conservé jusqu'au bout la traduction « nattes de sucre au citron », à la fois littérale et maladroite.

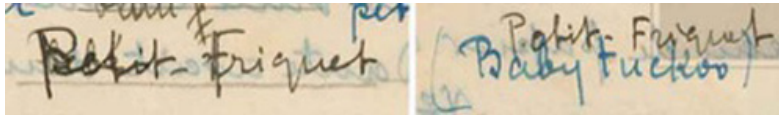


Fig. 10 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 1, détails. John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Le brouillon de Savitzky, observé à la loupe (Fig. 10), donne à voir plusieurs tentatives de traduction successives : sur la ligne d'abord laissée en blanc, le palimpseste des mots superposés permet de distinguer « bébé-criquet », « petit-criquet » et « Petit-Friquet ». Quatre lignes plus bas sont superposés, sans biffure, un « Baby Tuckoo » placé entre parenthèses et un « Petit-Friquet » reprenant la solution imaginée plus haut, qui présente le triple mérite d'être un néologisme (comme *baby tuckoo*), de faire entendre des échos familiers (*friand*, *biquet*) et de constituer un sobriquet enfantin plausible. Le néologisme *nicens*, lui, est sous-traduit par « un beau petit garçon », qui ne rend pas compte du phénomène linguistique que l'on nomme en anglais le *baby-talk*.

Une autre correction retient l'attention : « The road where Betty Byrne lived » est d'abord traduit par « la route où vivait Betty Byrne », puis corrigé en « la route où demeurait Betty Byrne ». La différence est de taille : la première page du roman s'efforçant de reproduire le discours enfantin, le choix du verbe *demeurer* semble peu judicieux. Cette correction regrettable semble indiquer que Savitzky, à ce stade de son travail, ne cherchait pas encore à reproduire l'écriture poético-enfantine imaginée par Joyce pour son discours indirect libre. Ce que confirme la dernière ligne de notre extrait : « Lorsqu'on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid » – où ni *lorsque*, ni *cela* ne conviennent, puisqu'un petit enfant n'userait jamais d'un tel langage.

Les états suivants

La traduction de *Dedalus*, on l'a vu, s'est faite en deux temps : la traduction proprement dite, en 1920, et sa révision en 1942. La première période ne s'arrête pas au premier jet que nous venons d'analyser : les corrections et modifications se poursuivent avec la mise au net, puis avec la dactylographie, et enfin sur jeu d'épreuves (du moins peut-on le supposer, puisque la version publiée par La Sirène s'écarte parfois de la dactylographie).

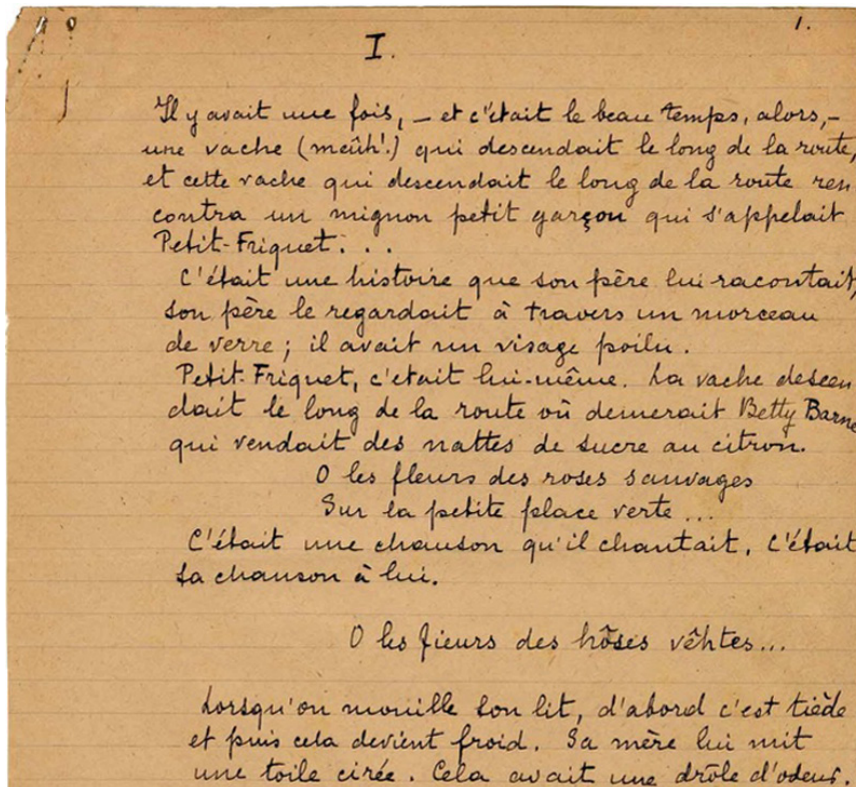


Fig. 11 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, mise au net, f° 1.
John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription du manuscrit

Il y avait une fois, – et c'était le beau temps, alors, – une vache (meûh !) qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s'appelait Petit-Friquet...**

C'était une histoire que son père lui racontait ; son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

Petit-Friquet, c'était lui-même. La vache descendait le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

O les fleurs des roses sauvages

Sur la petite place verte...

C'était une chanson qu'il chantait. C'était sa chanson à lui.

O les fleurs des hôses vêhtes...

Lorsqu'on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid. Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une drôle d'odeur.

Pour s'en tenir aux trois points évoqués plus haut, la mise au net manuscrite (Fig. 11) se contente le plus souvent de reprendre le dernier état du premier jet : *baby tuckoo* reste « Petit-Friquet » ; *where... lived* reste « où demeurait » ; et le passage des draps mouillés comporte toujours les mots trop adultes que sont *lorsque* et *cela*. Un seul changement notable : dans le segment « a nicens little boy named baby tuckoo », le néologisme *nicens* est habilement rendu par une maladresse grammaticale volontaire : l'antéposition de l'adjectif, dans la formulation « un mignon petit garçon », apparaît ainsi comme la transposition syntaxique d'une incorrection lexicale.

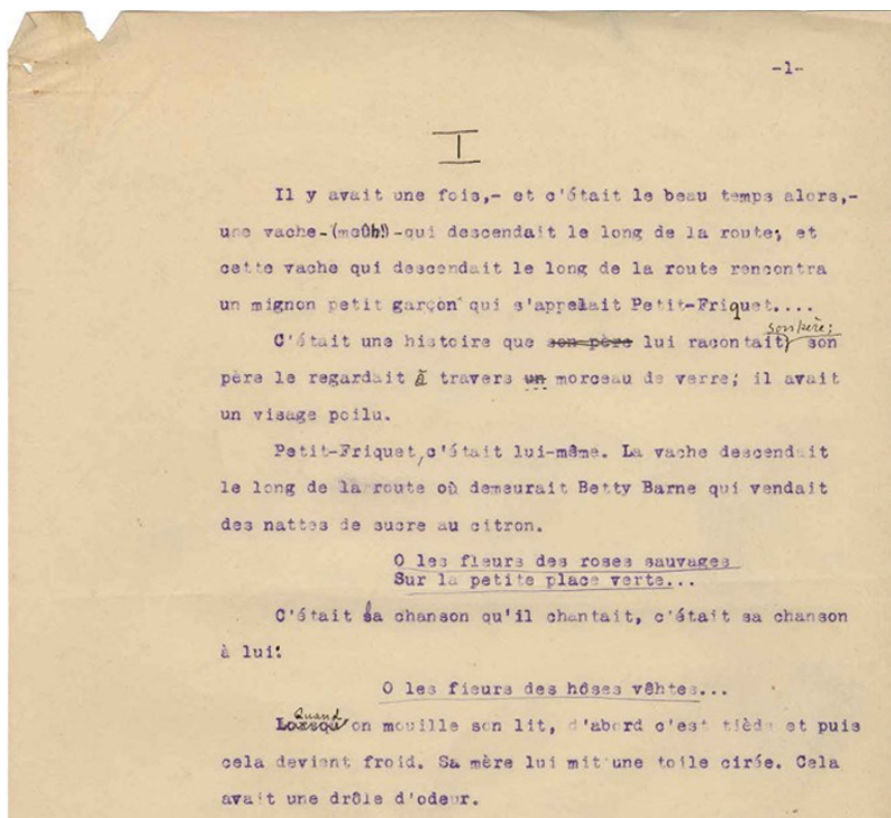


Fig. 12 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie (copie carbone), f° 1, détail. John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 7), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription de la dactylographie

Il y avait une fois, – et c'était le beau temps alors, – une vache – (meùh !) – qui descendait le long de la route ; et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s'appelait Petit-Friquet...**

C'était une histoire que ~~son père~~ lui racontait <son père ;> son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

Petit-Friquet, c'était lui-même. La vache descend le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

O les fleurs des roses sauvages

Sur la petite place verte...

C'était s/la chanson qu'il chantait, c'était sa chanson à lui :

O les fieurs des hôses vèhtes...

Lorsqu' <Quand> on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid. Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une drôle d'odeur.

La dactylographie (Fig. 12) présente une seule modification, mais elle est de taille : au cinquième paragraphe, le segment « Lorsqu'on mouille son lit » est biffé et remplacé par « Quand on mouille son lit ». Une hypothèse possible : à ce stade de son travail, alors qu'elle a déjà traduit plusieurs dizaines de pages et entreprend de saisir son texte à la machine, Savitzky a fini par comprendre que le procédé du courant de conscience joycien réclamait ici une syntaxe simplifiée. La dactylographie, envoyée en 1921 aux éditions de La Sirène, sera reprise telle quelle (du moins pour cette première page) dans le livre publié trois ans plus tard (Savitzky, 1924 : 9) :

Il y avait une fois, – et c'était le beau temps alors, – une vache – (meùh !) – qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s'appelait Petit-Friquet**.

C'était une histoire que lui racontait son père ; son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

Petit-Friquet, c'était lui-même. La vache descendait le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

O les fleurs des roses sauvages

Sur la petite place verte...

C'était la chanson qu'il chantait, c'était sa chanson à lui.

O les fleurs des hôses vêhtes...

Quand on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis cela devient froid. Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une drôle d'odeur.

Pendant vingt ans, c'est à cette version-là qu'auront accès les (rares) lecteurs de Joyce en français. Puis, en pleine guerre, les éditions Gallimard vont racheter les droits du *Portrait* et commander à Savitzky une nouvelle traduction, non parce que la première serait jugée imparfaite, mais par souci de publier une traduction « maison » et non une simple réédition. Savitzky entreprend alors une refonte totale de son travail, inscrivant sur des dizaines de feuillets de nouvelles bribes de traduction. Parallèlement, elle procède à une réécriture de la traduction à même les pages d'un exemplaire débroché de l'édition La Sirène :

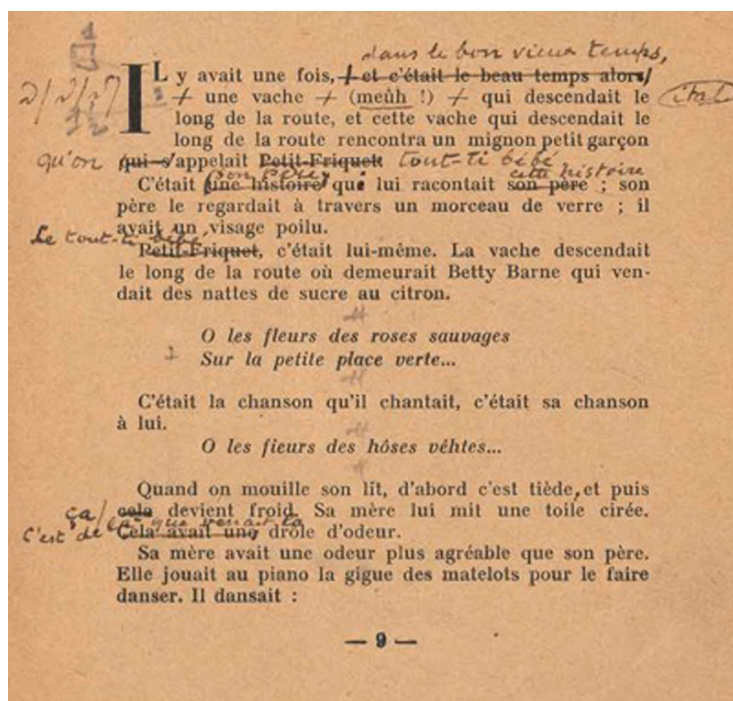


Fig. 13 – Ludmila Savitzky, édition La Sirène 1924 débrochée (page 9) pour révision, 1942. John Rodker Papers (série V, boîte 44, dossier 1), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription du manuscrit

Il y avait une fois, – et c'était le beau temps alors, – < dans le bon vieux temps, > une vache – (meùh !) < meuh > – qui descendait le long de la route, et cette vache qui descendait le long de la route rencontra **un mignon petit garçon qui s' < qu'on > appelait Petit-Friquet. < tout-ti-bébé >**

C'était <son père> ~~une histoire~~ que/qui lui racontait <cette histoire> ~~son père~~; son père le regardait à travers un morceau de verre ; il avait un visage poilu.

<Le tout-ti-bébé> ~~Petit-Friquet~~, c'était lui-même. La vache descendait le long de **la route où demeurait Betty Barne** qui vendait des nattes de sucre au citron.

O les fleurs des roses sauvages

Sur la petite place verte...

C'était la chanson qu'il chantait, c'était sa chanson à lui.

O les fleurs des hôses vêhtes...

Quand on mouille son lit, d'abord c'est tiède et puis eela <ça> devient froid. Sa mère lui mit une toile cirée. Cela avait une <C'est de là que venait la> drôle d'odeur.

Les reprises, on le voit, sont ici fort nombreuses (Fig. 13). Savitzky parvient enfin à rendre le discours indirect libre joycien en tenant compte de son vecteur – un enfant, dont le très jeune âge apparaît mieux encore avec la correction de « Petit-Friquet » en « tout-ti bébé », et dont le parler enfantin est mieux rendu avec la correction de « cela devient froid » en « ça devient froid » :

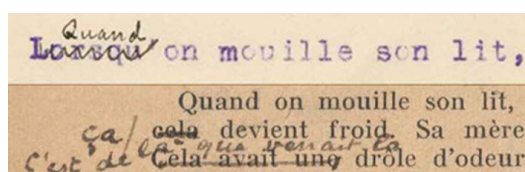


Fig. 14 – Ludmila Savitzky, traduction et révision de *Dedalus*, détails des Fig. 12 et 13 ci-dessus.
Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Le *Dedalus* révisé paru en 1954 chez Gallimard reprend ces diverses améliorations, auxquelles viendront s'ajouter quelques autres dans la révision effectuée par Jacques Aubert, en 1982, à l'occasion de la publication des œuvres de Joyce dans la Bibliothèque de la Pléiade. Du premier jet à l'édition révisée en passant par la mise au net, la dactylographie et les corrections sur édition débrochée, mais aussi d'un état de la traduction à l'autre sur un même document maintes fois corrigé, on voit Savitzky acclimater un procédé narratif nouveau, qu'elle apprend à cerner et dont elle rend les effets avec une justesse accrue, sinon systématique. L'examen de ses brouillons nous permet d'assister à une prise de conscience progressive : au fil des campagnes de corrections, Savitzky perçoit la nécessité pour elle de choisir des phrases et des mots simples, à même de rendre la langue et la pensée de l'enfant, narrateur secret de ce passage.

3. Le discours indirect libre : leçons de l'incipit

Notre deuxième exemple vient confirmer cette hypothèse. Situé un peu plus loin dans la première partie du roman, il met en scène un Stephen devenu pré-adolescent. S'il n'est plus question de respecter la langue simpliste d'un petit enfant, on verra que le problème du niveau de langue continue à se poser dans des termes similaires : pour que le discours indirect libre reste plausible, il faut user du même langage que le personnage dont le lecteur découvre les pensées intimes et silencieuses.

La source et la cible

Au lieu d'examiner d'emblée le premier jet de Savitzky, comme je l'ai fait plus haut pour l'incipit, je commencerai cette fois par livrer le matériau binaire dont dispose habituellement le traductologue : la source (le texte original) et la cible (la traduction publiée) :

It was not Wells's face, it was the prefect's. **He was not foxing. No, no: he was sick really. He was not foxing.** And he felt the prefect's hand on his forehead; and he felt his forehead warm and damp against the prefect's cold damp hand. **That was the way a rat felt**, slimy and damp and cold. (Joyce, 2008 [1916] : 17)

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. **Il ne faisait pas semblant. Non, non, il était vraiment malade. Il ne faisait pas semblant.** Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et humide contre la main froide et humide du préfet. **C'est ainsi que doit être un rat** ; visqueux, humide et froid. (Savitzky, 1924 : 25)

La scène se passe, comme une bonne partie du roman, dans un internat jésuite ; Stephen est ici accusé par le préfet des études de feindre la maladie pour ne pas assister aux cours. Les segments composés ici en gras signalent clairement le monologue intérieur : si les deux premières phrases ont l'apparence d'un récit classique à la troisième personne du singulier, les suivantes montrent que l'on a ici affaire à une focalisation interne : *He was not foxing*, « il ne faisait pas semblant », n'est pas le commentaire d'un narrateur omniscient, mais bien une forme de discours indirect libre : c'est Stephen qui est en train de dire (ou plutôt de *se dire*, en son for intérieur) « I'm not foxing ». Intuition que confirment aussitôt le *No, no* et la répétition de la même phrase, « I'm not foxing ». Rétrospectivement, on comprend que la première phrase du passage, « It was not Well's face », relève déjà du même mode narratif : ce n'est pas le narrateur, mais bien Stephen qui constate (et songe en son for intérieur) que ce visage n'est pas celui de Wells. À ces dénégations muettes se mêlent des sensations physiques, elles aussi répétées : « and he felt his forehead warm and damp against the prefect's cold damp hand ». À ce stade, il ne fait plus aucun doute pour nous, lecteurs modernes post-joyciens, que la phrase « That was the way a rat felt » n'est pas un commentaire du narrateur, mais bien l'expression d'une sensation ressentie par Stephen, plus ou moins informulée, à mi-chemin entre la sensation et la réflexion.

Une simple comparaison de la source et de la cible montre que Savitzky, instruite par son travail sur l'incipit, a partiellement compris le fonctionnement du courant de conscience joycien, au point de traduire un passé (« that was the way a rat felt ») par un présent (« c'est ainsi que doit être un rat »), qui lui semble plus propre encore à rendre les pensées de Stephen au moment où elles adviennent. Elle pourrait presque ajouter (mais se garde de le faire, bien entendu) : « C'est ainsi que doit être un rat », *se disait-il*. Alors qu'elle a pris soin de restituer la subtile narration de Joyce dans le passage précédent, il semble qu'ici elle remplace le discours indirect libre de Joyce par un discours direct libre.

Les états intermédiaires

Il existe trois brouillons de la traduction de ce passage : un premier jet manuscrit et deux tapuscrits successifs, que je ferai suivre à chaque fois de ma transcription.

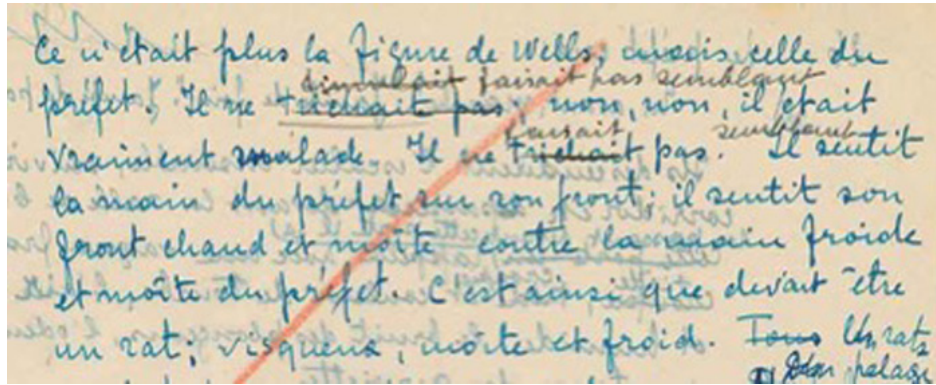


Fig. 15 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, premier jet, f° 25.
John Rodker Papers (série V, boîte 42, dossier 11), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription du manuscrit

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. Il ne ~~trichait pas~~ ^{simulait} <faisait pas semblant> ; non, non, il était vraiment malade. Il ne ~~trichait~~ ^{faisait} pas <semblant>. Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et moite contre la main froide et moite du préfet. C'est ainsi que devait être un rat ; visqueux, moite et froid.

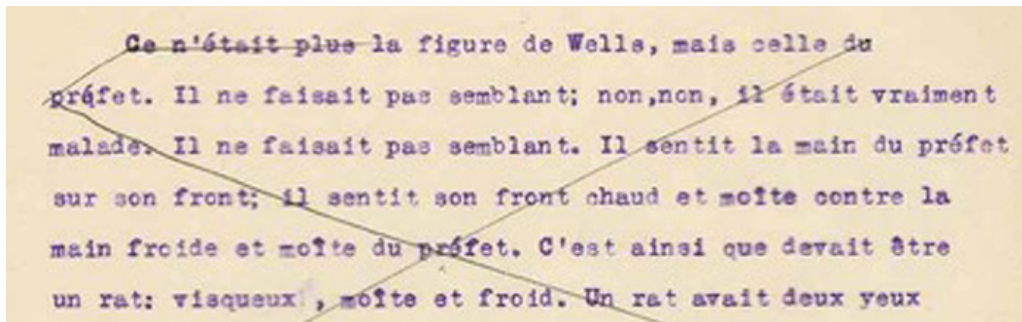


Fig. 16 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie (copie carbone), f° 23.
John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 7), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription de la dactylographie

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. Il ne faisait pas semblant ; non, non, il était vraiment malade. Il ne faisait pas semblant. Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et moite contre la main froide et moite du préfet. C'est ainsi que devait être un rat : visqueux, moite et froid.

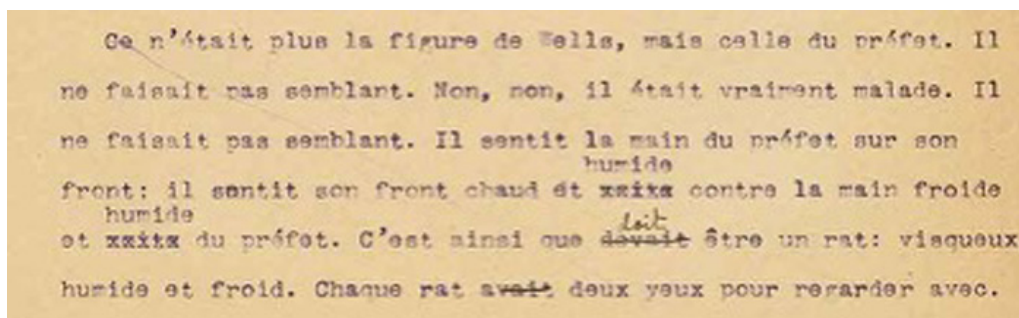


Fig. 17 – Ludmila Savitzky, traduction de *Dedalus*, 1920, dactylographie (copie carbone), f° 22. John Rodker Papers (série V, boîte 43, dossier 7), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription de la dactylographie

Ce n'était plus la figure de Wells, mais celle du préfet. Il ne faisait pas semblant. Non, non, il était vraiment malade. Il ne faisait pas semblant. Il sentit la main du préfet sur son front ; il sentit son front chaud et ~~moite~~ <humide> contre la main froide et ~~moite~~ <humide> du préfet. C'est ainsi que ~~devait~~ <doit> être un rat ; visqueux, humide et froid. Chaque rat avait deux yeux pour regarder avec.

Pour s'en tenir à la genèse française du monologue intérieur joycien, cette succession d'états de la traduction nous apprend deux choses. D'abord, que la mise au présent constatée dans la version publiée est une audace tardive, puisqu'elle n'apparaît ni dans le manuscrit, ni dans le premier tapuscrit, mais à l'occasion d'une campagne de correction ultérieure, au stylo noir. On peut supposer une fois encore que la traductrice, à mesure que son travail progressait, en est venue à maîtriser le style de l'auteur, et qu'elle s'est senti assez d'assurance pour le *traduire* au sens fort, voire le surtraduire en lui donnant une forme plus explicite, en français, avec un présent qui nous tire hors de la narration pour nous plonger dans l'esprit de Stephen – quitte à perdre l'entre-deux qui caractérise la narration du *Portrait*.

Original de Joyce	That was the way a rat felt
Premier jet	<i>C'est ainsi que devait être un rat</i>
Dactylographie	C'est ainsi que devait être un rat
Dactylographie corrigée	C'est ainsi que ^{doit} devait être un rat
Traduction publiée	C'est ainsi que doit être un rat

Fig. 18 – Détails des figures 15 à 17 ci-dessus.

Ces trois brouillons nous apprennent une deuxième chose, cette fois à propos de la traduction de *foxing*. La version publiée propose : « il ne faisait pas semblant ». Mais cette traduction est le fruit d'une réflexion et d'une correction : si elle apparaît dans le deuxième tapuscrit et même dans le premier, on constate que, dans le premier jet, *foxing* a d'abord été traduit par *tricher* (qui serait un faux-sens), puis, à l'occasion d'une correction ultérieure dans une encre différente, par *simuler*. Irréprochable sur le plan lexical, cette traduction serait cependant peu vraisemblable

dans le cadre d'un monologue intérieur : la phrase transcrit les pensées réflexes de Stephen, dont on imagine mal qu'il soit en train de penser « je ne simule pas, je ne simule pas » : ce verbe est d'un registre trop soutenu, non pas certes sous la plume de quelque narrateur omniscient, mais dans la tête d'un pré-adolescent.

Conclusion

Si les brouillons de Savitzky montrent que la traductrice a fini par comprendre la technique narrative joycienne, et s'est efforcée, avec plus ou moins de bonheur, de la rendre en français, il est probable que son travail n'a pas eu une grande incidence sur l'avenir de cette technique dans les lettres françaises. D'abord parce que *Dedalus*, malgré un accueil critique très favorable (Slote, 2004 : 365), est resté assez confidentiel avant l'édition révisée de 1943 ; ensuite parce que, à l'époque même où Savitzky achevait une traduction qui ne devait paraître que trois ans plus tard, Larbaud se faisait déjà l'inlassable promoteur de Joyce en France. Dans un article, il dissèque avec brio les techniques narratives du romancier, écrivant par exemple à propos de *Dubliners* : « [Joyce] abandonnera à peu près la narration et lui substituera des formes inusitées et quelquefois inconnues des romanciers qui l'ont précédé : le dialogue, la notation minutieuse et sans lien logique des faits, des couleurs, des odeurs et des sons, le monologue intérieur des personnages. » (Larbaud, 1998 : 277) Non content de faire découvrir Joyce au public français, de traduire lui-même un épisode d'*Ulysse* et d'en superviser la traduction générale, Larbaud va mettre en œuvre la technique joycienne dans une longue nouvelle qu'il fait paraître en 1921 sous le titre « Amants, heureux amants », non sans mentionner l'auteur de cette innovation dans sa dédicace : « To James Joyce, my friend, and the only begetter of the form I have adopted in this piece of writing¹². »

Les brouillons de Savitzky, aussi nombreux que riches d'enseignements, nous ont ainsi montré comment elle abordait une difficulté ponctuelle sur le même manuscrit et à vingt ans d'écart ; seule une étude approfondie, sans doute, permettrait d'y repérer d'autres enjeux et une méthode traductive. Si ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre une tâche d'une telle ampleur, on espère avoir donné un aperçu de ce que les manuscrits à notre disposition révèlent du long et sinueux chemin menant du *Portrait* à *Dedalus*, au terme d'un patient travail de recherche et d'affinage fait de tâtonnements, d'erreurs et de trouvailles.

Bibliographie

- AUBERT, Jacques, 1982, révision de la traduction de *Dedalus* par Ludmila Savitzky, in James Joyce, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- BROWN, John L., 1983, « *Ulysses* into French », in Dave Oliphant et Thomas Zigal (dir.), *Joyce at Texas: Essays on the James Joyce Materials at the Humanities Research Center*, The University of Texas at Austin, p. 29-60.
- COMPAGNON, Antoine, 2020, « Ludmila Savitzky 1925 », *Proust sioniste*, <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/pisode-3-Une-question-oiseuse-.htm>.

12. En anglais dans le texte, la formule « the only begetter » renvoie naturellement à la dédicace des *Sonnets* de Shakespeare. Joyce lui-même a rappelé ce que *Ulysses* doit à Édouard Dujardin, dont le court roman « Les Lauriers sont coupés » (1887) est considéré comme la toute première manifestation du monologue intérieur (voir ci-dessus, note 7).

- D'ENFERT, Guillaume, 2017, « Ah ! Dieu que la guerre est... folie ! En marge d'une exposition – Quelques femmes et la guerre », *Peut-être. Revue poétique et philosophique*, n° 8, Paris, Association des Amis de l'œuvre de Claude Vigée, p. 193-200.
- DICKENS, Charles, 1998 [1861], *Great Expectations*, Oxford, Oxford University Press.
- DUJARDIN, Édouard, 1931, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein.
- GIFFORD, Don, 1982, *Joyce Annotated*, Berkeley, University of California Press.
- JOYCE, James, 1926, *Gens de Dublin*, trad. Yva Fernandez, Hélène Du Pasquier et Jacques Paul Reynaud, Paris, Plon-Nourrit.
- , 1957, *Letters of James Joyce*, éd. Stuart Gilbert, Londres, Faber and Faber.
- , 2008 [1916], *A Portrait of the Artist as a Young Man*, éd. Jery Johnson, Oxford, Oxford University Press.
- KENNER, Hugh, 1978, « The Uncle Charles Principle », *Joyce's Voices*, Berkeley, University of California Press, p. 15-38.
- , 2003, « Joyce and Modernism », in Harold Bloom (dir.), *James Joyce*, Philadelphie, Chelsea House, 2003, p. 91-102.
- LARBAUD, Valery, 1922, « James Joyce », *La Nouvelle Revue française*, n° 103, repris in Valery Larbaud, *Ce vice impuni, la lecture*, Paris, Gallimard, 1998.
- , 1998, *Ce vice impuni, la lecture*, éd. Beatrice Mousli, Paris, Gallimard.
- LIVAK, Leonid, 2013, « “A Thankless Occupation”: James Joyce and His Translator Ludmila Savitzky », *Joyce Studies Annual*, p. 33-61.
- , 2018, « Ludmila Savitzky dans la culture moderniste transnationale », inédit.
- RETAILLAUD-BAJAC, Emmanuelle, 2008, *Mireille Havet, l'enfant terrible*, Paris, Grasset.
- SAVITZKY, Ludmila, 1924, traduction de James Joyce, *Dedalus : Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, La Sirène.
- , 1942, Projet d'article sur *Dedalus*, manuscrit non daté, 12 feuillets, Ludmila Savitzky Personal Papers (série V, boîte 44, dossier 2), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.
- , 1943, « Dedalus en France », préface de James Joyce, *Dedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même*, Paris, Gallimard.
- SAVITZKY, Ludmila & SPIRE, André, 2010, *Une amitié tenace. Correspondance 1910-1957*, Paris, Belles Lettres.
- SLOTE, Sam, 2004, « Critical Response to Joyce in France », in Geert Lernout et Wim Van Mierlo (dir.), *The Reception of Joyce in Europe*, Londres, Thoemmes Continuum, 2004, 2 vol., t. I.
- TOPIA, André, 2004, « Retraduire *Ulysses* : le troisième texte », *Palimpsestes*, n° 15, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 129-151.



Genesis of a Self-Translation: Inside the Archive of Kazuo Ishiguro's *A Pale View of Hills*

ABSTRACT

This article explores Kazuo Ishiguro's first novel *A Pale View of Hills* as a translation of the avant-textes made of the typescripts and notes held at the Harry Ransom Center archive (Austin, Texas) on the basis of on Jakobson's (1959) threefold definition of translation comprising intralingual translation. The *dossier génétique* of the novel shows the process of encoding of the narrator's unreliability and of erasure from the text of information that is merely hinted at in the published version. The study of the different self-translational strategies at work reveal that Kazuo Ishiguro plays on different levels of implicitness and ambiguity. In particular, the second typescript contains an alternative ending much more explicit than that of the published novel. I argue that the key process at work here is not simplification, as Zethsen (2009) claims to be generally the case in intralingual translation; rather, the translational shifts at play show a tendency towards complexification through a process of erasure that makes the processing of the text harder.

Keywords: self-translation, translation genetics, Kazuo Ishiguro, translators' archives, complexification

RÉSUMÉ

Cet article aborde le premier roman de Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills*, en tant que traduction des avant-textes composés des tapuscrits et notes archivés au Harry Ransom Center (Austin, Texas). L'analyse se fonde sur la définition de la traduction proposée par Jakobson (1959), dont l'une des catégories est la traduction intralinguale. Le dossier génétique du roman révèle le processus d'inscription de la non-fiabilité de la narratrice, ainsi que l'effacement d'informations presque imperceptibles dans la version publiée. L'étude des différentes stratégies d'autotraduction mises en place par l'auteur montre que Kazuo Ishiguro joue sur différents niveaux d'implicite et d'ambiguïté. Ainsi, le second tapuscrit contient une fin plus explicite que celle du roman publié. Cet article suggère que le procédé clé n'est pas ici la simplification, que Zethsen (2009) considère comme la principale tendance en traduction interlinguale. Au contraire, les variations traductionnelles révèlent une tendance à la complexification qui rend la compréhension du texte plus ardue.

Mots-clés : autotraduction, génétique de la traduction, Kazuo Ishiguro, archives de traducteurs, complexification

*

“Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur.”
(Proust, 1924: 469)

Introduction

Etsuko, in *A Pale View of Hills*, speaks in a kind of Japanese way because she’s a Japanese woman. [...] So [her language] has to have that kind of carefulness, and, particularly when she’s reproducing Japanese dialogue in English, it has to have a certain foreignness about it. (Mason, 1989: 345)

In this 1989 interview with Gregory Mason, Ishiguro describes the way he consciously imbued his narrator’s speech with traces of the Japanese language in his first novel, a process he returned to when crafting the narrative voice for his second one:

Ono in *An Artist of the Floating World* [is] supposed to be narrating in Japanese; it’s just that the reader is getting it in English. [...] It has to be almost like subtitles, to suggest that behind the English language there’s a foreign language going on. I’m quite conscious of actually figuring these things out when I’m writing, using a certain kind of translationese (*ibid.*).

The writing strategy described here, as well as the positively connoted twist brought to the infamous *translationese* style, are a striking illustration of the blurred line between monolingualism and plurilingualism, and thereby between writing and translating—largely regarded as intralingual and interlingual activities respectively. In this article, I seek to further challenge these distinctions by approaching the drafts of Ishiguro’s first novel through the prism of genetic translation studies, regarding the published text as an intralingual translation of these drafts.

The reappraisal of the status of translation long called-for by critics such as Meschonnic¹ contributed to the emergence of genetic translation studies as a discipline of its own in the past fifteen years, through the crossing of the fields of genetic criticism and translation studies. As pointed out by Meschonnic, “traduire n’est traduire que quand traduire est un laboratoire d’écrire” (1999: 459). This re-evaluation of the status of translation and of its intimate relationship with writing both results from and feeds into the postmodern endeavour to destabilise textual authority, as “genetic critics sought to challenge the sacrosanct authority of the published text by showing how it is but one phase in a continuum of textual creation [...] [R]evealing the labour of the text’s creation undermines the much-vaunted myth of the author’s genius” (Cordingley & Montini [eds], 2015). For instance, in her article “Vulnérabilité de l’œuvre en traduction”, Samoyault goes as far as seeing translation as a form of subsequent draft: “[p]enser la traduction comme brouillon postérieur de l’œuvre” (2014: 57). Conversely, “le processus de réécriture dans la genèse d’un texte original répond à une intentionnalité comparable à celle qui préside au travail du traducteur” (Lebrave, 2014: 38).

My approach is comparable or even complementary to Samoyault’s, but similarly to Lebrave I adopt the writer’s perspective as a point of departure: I see Kazuo Ishiguro’s first novel *A Pale View of Hills* as a translation of the *avant-textes* made of the manuscripts held at the Harry Ransom Center at the University of Texas, in Austin. Contat, Hollier and Neefs’ notion of genetic criticism as an “esthetic of the possible” (1996: 2) is particularly relevant to Ishiguro’s writing, in which suggestion is the keyword, with several competing versions of the same story echoing

1. “Revaloriser la traduction implique qu’elle soit une écriture. Sans quoi c’est une imposture” (Meschonnic, 1999: 28).

perceptibly between the lines of the surface narrative as they would in a palimpsest. By exploring the *avant-textes* as a process of self-translation, I hope to illuminate these underlying versions and their role in the poetics of ambivalence developed by the author.

I ground my hypothesis in Jakobson's three-fold definition of translation, which includes intralingual translation:

We distinguish three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols. [...] Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. (1959: 114)

In *After Babel* (1975), Steiner defends the idea that translation is implicitly present in every single communicative act, and that the issues raised by interlingual translation or "translation proper" (Jakobson 1959: 114) already exist in intralingual translation (Steiner, 1975: 144). The likeness between the challenges posed by synonymy and equivalence, for instance, has been noted by several critics (Jakobson 1959, Steiner 1975, Zethsen 2007). Similarly, Weissbrod (2004) defends Even-Zohar's thesis that all three types of translation described by Jakobson could be labelled as transfer. According to her, in the case of intralingual translation "[i]t is possible to regard the adaptation of a text or model for a new audience in the same semiotic symbols, language and culture, even with no significant gap in time, as a form of transfer" (25).

The call for a broader definition including intralingual translation was relayed by a number of critics in the past decade (Baker [dir.], 1998; Zethsen, 2007 & 2009; Whyatt 2017), usually on the basis of Jakobson's definition and/or Wittgenstein's concept of "family resemblance" (1953). However, as Zethsen points out, "despite Jakobson's classical definition, intralingual translation or *rewording* is extremely peripheral to translation studies, more so than it deserves, and the relationship between interlingual and intralingual translation is a neglected area of research" (2009: 795). Zethsen offers what she calls an "open definition" based on Jakobson's (1959) and Toury's (1985) definitions and on the notion of *skopos*²:

A source text exists or has existed at some point in time. A transfer has taken place and the target text has been derived from the source text [...] This relationship can take many forms and by no means rests on the concept of equivalence, but rather on the *skopos* of the target text. (Zethsen, 2007: 299)

This is the definition that I adopt in this paper, which explores the genesis of Ishiguro's writing strategy in *A Pale View of Hills*. The narrative strategy in this first novel is characterised by textual blanks resulting from the narrator's unreliability and her silence on the novel's absent centres: a close analysis of the self-translation at work in the novel's genetic dossier shows the process of encoding of the narrator's unreliability, and of erasure of information that the reader of the published text can access only indirectly—and often partially.

Through a process of "intralingual paraphrasing" (Whyatt, 2017: 140), the author goes back and forth between several versions characterised by different levels of ambiguity, playing with different degrees of implicitness and uncovering what lies under the surface of the published novel. I argue here that the key process at work is not simplification, as Zethsen (2009) claims to be generally the case, but rather a tendency for complexification that makes the processing of the text harder.

2. The word *skopos* is "a technical term for the aim or purpose of a translation" (Vermeer, 2000: 221), its function in the target communicative situation.

Material

In June 2017, I had the privilege of working as a visiting scholar at the Harry Ransom Center (HRC) on the “Kazuo Ishiguro Papers” acquired by the Center in 2015. It contains material on all of Kazuo Ishiguro’s novels except the most recent one to date, *The Buried Giant* (2015).

The archives of *A Pale View of Hills* contain both endogenous and exogenous documents, respectively two annotated manuscripts and a number of notes. Since Ishiguro only started keeping his rough papers in the 1990s, there is relatively little material on *A Pale View of Hills*, which was published in 1982. The two manuscripts are late drafts, which Ishiguro labelled “penultimate draft” (container 14.4) and “final draft” (container 14.5), hereafter MS1 and MS2. As for the final, published version, I call it FV—not in the sense that it corresponds to a hypothetical ideal and unalterable version, but rather because it is the one that was chosen for publication and came to be known as Ishiguro’s first novel. The genetic dossier also comprises notes on *A Pale View of Hills* taken by Ishiguro during the writing process of later novels. The notes refer back to his first novel, commenting on writing techniques and narrative choices, as well as their success or failure according to Ishiguro.

It must be noted that the question of chronology is a delicate one here, as only part of the handwritten notes on MS1 predate MS2. The elaborate process of revision is described as follows in a sticky note accompanying the folder:

In the pink folder are 2 original typescripts of A Pale View of Hills. The one with the Guildford address was submitted to my agent, Deborah Rogers (whose letter from the following year I found attached to the MS). This version incorporates the handmarked corrections in the MS with the Cardiff address (where the novel was written). After discussions with Deborah and my Faber editor, Robert McCrum, I made changes to the submitted Guildford version; in particular, I gave the novel a new ending. These revisions don’t show up on the Guildford MS, but become further alterations on the Cardiff one (which is the one I kept for my own use after submission). / There must have been another MS I typed out (in those days each copy took a week or so of tedious typing even for a fast touch typist as I was then!) for the Faber edition with all revisions incorporated. I don’t have this: maybe it’s in the vaults of Faber & Faber?! (HRC 14.4)

In other words, MS1 was written first and manually amended; MS2 was then typed out incorporating these changes, and sent to Ishiguro’s editors. Following their comments on MS2, Ishiguro then brought further manual alterations to MS1, so that it is impossible to tell which modifications pre-date the editor’s comments and which ones came after. FV, which corresponds to the published novel, is not available in the archive and incorporates all of the changes brought to MS1—and more, as I show in this article.

The genetic analysis of the text is thus particularly complex, in particular in terms of chronology. For that reason, I focus here primarily on the contrast between manuscripts and final version rather than on the contrast between the different manuscripts.

Skopos

In *A Pale View of Hills* the first-person narrator, a Japanese woman named Etsuko, recounts her younger daughter’s visit to her home in England shortly after the suicide of her elder daughter Keiko. She also reminisces about her past in Japan, and in particular about her friendship with a woman named Sachiko and her little girl Mariko. The two narratives become progressively more intertwined, sometimes making it difficult to differentiate between past and present. This confusion between the novel’s two timelines is a typical feature of what is generally termed unre-

liable narration. As a literary critic wrote in the *Daily News* shortly after the novel's publication, "But how much of what she remembers is true? [...] Gradually we come to realise that her memories are flawed, but there is no omniscient voice to tell us exactly how or why" (March 1984). Indeed, the novel is riddled with insinuations that Etsuko and Sachiko might be one and the same person, or at least that on some level Sachiko might stand for the narrator's past back in Japan and Mariko for Etsuko's dead daughter. This alternative reading of the novel can be regarded as a *subtext*, although it is impossible to pinpoint it as the only one. Unlike more conventional unreliable narratives, there is no single unquestionable version to be established by the attentive reader—the novel's only truth value is that several readings coexist up to (and beyond) the end.

As analysed by another critic in *The New York Times*, "Etsuko's memories, though they focus on her neighbor's sorrows and follies, clearly refer to herself as well. The lives of the two women run parallel. [...] A delicate, ironic, elliptical novel, *A Pale View of Hills* means much more than it says" (May 1982). This elliptical quality of Ishiguro's first novel is precisely at the heart of the novel's purpose as a text—its *skopos*. Although this concept was originally developed by Vermeer (1987) within the frame of translation proper³, the use of a broader definition of translation means that the notion of *skopos* is equally relevant to intralingual translation:

[I]n all cases of intralingual transfer (as in interlingual translation) there is a pre-existing text from which a new text is derived and tailored for a new purpose and new receivers. The need to rephrase, paraphrase or reformulate a text will result in a range of linguistic and conceptual alterations as dictated by the *skopos* of the new text. (Whyatt *et al.*, 2017)

In Ishiguro's notes on *An Artist of the Floating World*, the retrospective glance cast on *A Pale View of Hills* sheds light on the central role of a double thread of competing narratives in his first novel's *skopos*: "What kind of themes would interest us? The twin narrative one; [...] one narrative is perhaps distorted by memory—as in *A Pale View of Hills*—while the other is distorted by madness" (Kazuo Ishiguro Papers, 1.2).

As these notes imply, *An Artist of the Floating World* is also a second attempt at writing about what the author originally wanted to express in *A Pale View of Hills*. The question of the narrator's unreliability is a central feature throughout Ishiguro's work, and notes on one novel often prove just as relevant to the author's writing strategy as a whole. We can thus read in the notes on *An Artist of the Floating World* that

[t]he language must be one which "hides more than it reveals"; the language refers to both the 1st person narrator and some lines of dialogue. But the language has to reflect this: *the need to self-deceive in order to preserve dignity*. Thus, the "Japanese" language should be exploited for its *qualities of concealment, its little strategies of avoiding naughty issues*; it's the way of preserving the fiction. (*Ibid.*, emphasis in original)

The deliberate choice of a "language that hides more than it reveals" is representative of the global tendency to erase and conceal that takes place in the passage from the typescripts to FV in *A Pale View of Hills*. This propensity runs contrary to Zethsen's claim that the main tendency in intralingual translation is simplification: "[T]he most significant difference [with interlingual translation] seems to be that in many kinds of intralingual translation *simplification* is the keyword" (2009: 808). Whyatt's (2017) study on the frequency of conjunctions in inter- and intralingual translation tends to underpin this claim: "The findings of the product analyses indicate that there might be a tendency to simplify texts when paraphrasing them. This would

3. "To translate means to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances" (Vermeer, 1987: 29).

support Zethsen's (2009) observation that the tendency to simplify texts is frequently observed in intralingual translation." Ishiguro's self-translations, however, show on the contrary a process of complexification in terms of meaning processability. I would argue that this is due both to the specificity of self-translation and to the novel's distinctive *skopos*.

***Variantes liées* (Interconnected variations)**

The first textual clues pointing towards the subtext, i.e. the suggested overlap between the two protagonists, are sown as early as the first chapter, in a passage that takes place shortly after Etsuko and Sachiko have met. I call this passage example 1:

1. *MS2-FV* Then one afternoon I heard two women talking at the tram stop, about the woman who had moved into the derelict house by the river. One was explaining to her companion how she had spoken to the woman that morning and had received a clear snub. Her companion agreed the newcomer seemed *unfriendly*—proud probably. She must be thirty at the youngest, they thought, for the child was at least ten. The first woman said the stranger had spoken with a Tokyo dialect and certainly was not from Nagasaki. They discussed for a while her "American friend", then the woman spoke again of how *unfriendly* the stranger had been to her that morning.

Now I do not doubt that amongst those women I lived with then, there were those who had suffered, those with sad and terrible memories. But to watch them each day, busily involved with their husbands and their children, I found this hard to believe—that their lives had ever held the tragedies and nightmares of wartime. It was never my intention to appear *unfriendly*, but it was probably true that I made no special effort to seem otherwise. For at that point in my life, I was still wishing to be left alone. (12-13, emphasis mine)

Two elements in this passage point to the blurriness of the line between Sachiko and the narrator. Firstly, Sachiko is never referred to by name but rather by non-specific terms such as *the woman* or *the stranger*. Secondly, there is an apparent mismatch between the two paragraphs, as the narrator goes from reporting the women's conversation on Sachiko to apparently unrelated remarks on their past and finally to a comment on her own behaviour, in which she uses the same adjective as the one that was used twice in the previous paragraph to describe Sachiko: *unfriendly*. At this point in the novel, the reader has little reason to suspect that the referent may not be Sachiko, but in hindsight this contributes to the narrative's ambiguity. Both the use of common nouns and the repetition of *unfriendly* have their significance, as they form part of the text's system and correspond to what Lebrave (2014: 36) calls *liaisons à distance*:

[L]e traducteur doit progressivement identifier à l'intérieur du texte un ensemble de *liaisons à distance*. On sait que ce phénomène apparaît dans l'écriture littéraire, où les généticiens ont très tôt repéré des systèmes de corrections interdépendantes intervenant en plusieurs points de la chaîne textuelle. Il s'agit de ce qui a été appelé les *variantes liées*.

In the particular case of example 1, the *liaisons à distance* in FV are already present in both MS1 and MS2, but the annotations on MS1 help confirm their significance. In the following transcription, angle brackets signal handwritten words above the crossed-out words in print, while bold indicates a sentence altogether missing in FV:

Then one afternoon I heard two women talking at the tram stop, about the woman who had moved into the derelict house by the river. One was explaining to her companion how she had spoken to the woman that morning and had received a clear snub. Her companion agreed the ^{newcomer} ~~woman~~ seemed unfriendly, proud probably, ~~she guessed~~. She must be thirty at the youngest, they ^{thought} ~~agreed~~, for the child was at least ten. The first woman said the stranger had spoken with a Tokyo dialect and certainly was not from Nagasaki. They ~~then~~ ^{for a while} discussed her 'American friend', ^{most likely} ~~probably~~ a soldier, ~~they thought~~. ^{then} ~~The first one~~ ^{woman} ~~repeated~~ ^{repeated again of} how unfriendly the ^{stranger} ~~woman~~ had been ^{to her} that morning.

Now I do not doubt that amongst those women I lived with then, there were those who had suffered, those with sad and terrible memories. But to watch them each day, busily involved with their husbands and their children, I found this hard to believe – that their lives had ever held the tragedies and nightmares of wartime. In a word, they seemed happy, and perhaps that was why I avoided them. It was never my intention to appear unfriendly, but it is probably true that I made no special effort to seem otherwise. For at that point in my life, I was still wishing to be left alone.

Fig. 1 – Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills*, penultimate draft, f° 4, c. 1980, Kazuo Ishiguro Collection (container 14.4), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription of MS1

1. *MS1* Then one afternoon I heard two women talking at the tram stop, about the woman who had moved into the derelict house by the river. One was explaining to her companion how she had spoken to the woman that morning and had received a clear snub. Her companion agreed the woman <newcomer> seemed unfriendly : <-> proud probably, she guessed. She must be thirty at the youngest, they agreed <thought>, for the child was at least ten. The first woman said the stranger had spoken with a Tokyo dialect and certainly was not from Nagasaki. They then discussed <for a while> her "American friend", probably <most likely> a soldier, they thought, <then> T/the first one <woman> repeated *said again* <spoke again of> how unfriendly the woman <stranger> had been <to her> that morning.

Now I do not doubt that amongst those women I lived with then, there were those who had suffered, those with sad and terrible memories. But to watch them each day, busily involved with their husbands and their children, I found this hard to believe—that their lives had ever held the tragedies and nightmares of wartime. **In a word, they seemed happy, and perhaps that was why I avoided them.** It was never my intention to appear unfriendly, but it was probably true that I made no special effort to seem otherwise. For at that point in my life, I was still wishing to be left alone.

The alterations to the words *woman* and *stranger*, replaced respectively with *newcomer* and *woman*, show that Ishiguro never considers referring to Sachiko by her name, which substantiates my claim that this avoidance constitutes a clue to an alternative reading. The repetition of *unfriendly* is already present in the first version of MS1 since it bears no notes, and the transition towards its use in reference to Etsuko is preceded by a sentence that makes the parallel between

Etsuko and Sachiko more obvious than in MS2 or FV. In MS1, it is more apparent that the narrator is justifying herself for what the women reproach Sachiko with: her avoidance of them and her unfriendliness. The self-translation operated from MS1 to MS2—which is itself identical to FV—results in complexification: the processing of the clues to the subtext is made more difficult by the erasure of the logical link expressed in the deleted sentence.

Erasure

The overall trend from MS1 to FV is one of implicitation, defined by Klaudy as a “translation technique which consists of making what is explicit in the source language implicit in the target language, relying on the context or the situation for conveying the meaning” (2009: 104). One of the main manifestations of this tendency is the erasure of information in the passage from the manuscripts to the published text. For instance, certain facets of the narrator’s personality are rendered close to imperceptible in the published novel by the deletion of whole dialogues. Such is the case with her curiosity and envy towards her friend Sachiko, who is as direct and liberated a woman as Etsuko is restrained and subdued. In FV, Etsuko systematically refrains from questioning Sachiko on her relationship with her American boyfriend, something that Sachiko herself points out and takes offence at:

2. *MS1-MS2-FV* “Why do you never ask me about him, Etsuko? There must be all sorts of questions you’d like to ask. So why don’t you ask them?” [...] / “But really, I ...” / “Come on, Etsuko, I insist. Ask me about him.” (71-72)

In the manuscripts, however, Etsuko’s fascination for Sachiko’s love life is blatant. Although she does not directly quiz Sachiko, when she finds herself alone with Mariko she presses the little girl with inquisitive questions. In MS1 and MS2 we have:

3. *MS1-MS2* “What do you think she’s doing, Mariko-San? What do you suppose she’s doing now?” / The whispering noises stopped. We stared at each other for a second. / “Your mother was telling me all about Frank-San”, I said. He sounds a very nice man.” / She remained silent. / “He sounds a very nice man”, I repeated. / “He’s a bad man.” / “Now that’s not a nice thing to say, Mariko. Your mother told me all about him and he sounds very nice.” / “He’s a bad man. He’s always thinking bad thoughts.” / “Oh? And what kind of bad thoughts are they?” / She did not reply. One of the kittens began clawing at the tatami. / “What kind of bad thoughts, Mariko-San?” / [...] “Does he stay here sometimes?” I asked her. “Does Frank-San stay here?” / “Sometimes he stays.” / “And he stays here at night?” / Mariko reached forward. The spider moved quite slowly along the wall.

By contrast, Etsuko’s interest remains discreet enough that her underlying motivation can easily be overlooked in FV:

3. *FV* “Your mother should be home soon,” I said. “I wonder what she can be doing.” / Mariko continued whispering. / “She was telling me all about Frank-San,” I said. “He sounds a very nice man.” / The whispering noises stopped. We stared at each other for a second. / “He’s a bad man,” Mariko said. / “Now that’s not a nice thing to say, Mariko-San. Your mother told me all about him and he sounds very nice. And I’m sure he’s very kind to you, isn’t he?” / She got to her feet and went to the wall. The spider was still there. / “Yes, I’m sure he’s a nice man. He’s kind to you, isn’t he, Mariko-San?” / Mariko reached forward. The spider moved quite slowly along the wall. (80-81)

Etsuko's straightforward question to Mariko in MS1 and MS2—"What do you think she's doing, Mariko-San?"—has been translated into an indirect one in FV: "I wonder what she can be doing." Moreover, although the narrator's insistence is still present in the repetition of her question—"he's kind to you, isn't he?"—the feigned assumption that Frank-San is beyond reproach aims to conceal her desire to find out what his faults might be. Finally, Etsuko's desire to find out details on Sachiko's sex life, only hinted at in example 1 but clearly perceptible through Etsuko's questions in MS1 and MS2, has been erased from the final version. In MS1 and MS2 this side of Etsuko's personality is repressed, but only to the point that she dares not question Sachiko directly, questioning Mariko instead. In FV however it is almost completely repressed, so that the suggestion that Sachiko's brazenness might be the expression of Etsuko's hidden side is less prominent in the published text.

This erasure of clues signalling the possible overlap in the identity of the two women means that the narrator's unreliability is less perceptible in FV, so that when the overlap between Etsuko and Sachiko is made obvious towards the end of the novel through a confusion in the use of pronouns, as will be seen later, it is likely to be perceived as a new element rather than a confirmation of something towards which the text was building up.

Implication

Something that all the examples examined thus far have in common is the expression of a conflict between the will to achieve greater subtlety—suggesting rather than stating—and the need for clarity in order for the subtext not to be lost altogether on the reader. The tension between these two poles is most perceptible in passages central to the narrative strategy of unreliability, and in particular in chapter 10, towards the end of the novel. In this passage, the two protagonists are discussing Sachiko's imminent departure for America now that her boyfriend has come back to her once more and promised again to take her there:

'I suppose you think I'm a fool,' she said, quietly. 'Don't you, Etsuko?'
I looked back at her, a little surprised.
'I realize we may never see America,' she said. 'And even if we did,
I know how difficult things will be. Did you think I never knew that?
(Did you really think, Etsuko, I believe even a fraction of the things
I say?')

Fig. 2 – Kazuo Ishiguro, *A Pale View of Hills*, penultimate draft, f° 128, c. 1980, Kazuo Ishiguro Collection (container 14.4), Harry Ransom Center, University of Texas at Austin.

Transcription of MS1, MS2 and FV

4. *MS1* "I suppose you think I'm a fool," she said, quietly. "Don't you, Etsuko?" / I looked back at her, a little surprised. / "I realize we may never see America," she said. "And even if we did, I know how difficult things will be. Did you think I never knew that? (Did you really think, Etsuko, I believe even a fraction of the things I say?)"

4. *MS2* "I suppose you think I'm a fool," she said, quietly. "Don't you, Etsuko?" / I looked back at her, a little surprised. / "I realize we may never see America," she said. "And even if we did,

I know how difficult things will be. Did you think I never knew that? Did you really think, Etsuko, I believe even a fraction of the things I say?"

4. *FV* "I suppose you think I'm a fool," she said, quietly. "Don't you, Etsuko?" / I looked back at her, a little surprised. / "I realize we may never see America," she said. "And even if we did, I know how difficult things will be. Did you think I never knew that?" (170-71)

The published text still exposes Sachiko's unreliability to a point, in that she does confess to keeping some things quiet. However, the scope of this revelation is much more limited: it is no longer suggested that she does not mean most of what she says, as is the case in the extra sentence present in both MS1 and MS2 but crossed out in MS1. Whether the crossing-out of this sentence pre- or post-dates MS2, the hesitation between several levels of explicitness evinced in this example is a manifestation of the challenge the writer is faced with: finding a way to leave things unsaid without leaving them out altogether. Moreover, many of the passages erased in the process of self-translation shed light on what I call, after Fonioková (2015), the implicit version of fictional reality—in other words, the subtext of the unreliable narrative told by Etsuko. Unlike more traditional forms of unreliable narration (Fonioková, 2015: 109-112), including some of Kazuo Ishiguro's later novels, Ishiguro's early fiction "departs from traditional unreliable narration by leaving some riddles unresolved and thus preventing the reader from reconstructing an unambiguous version of fictional reality" (112).

A metonymy of the manuscripts

It is towards the end of the novel that the process of self-translation gives rise to the deepest alterations, in a passage in chapter 10 that brings some element of resolution to the characters' ontological ambiguity by shedding light on the overlap between the two women's stories. This scene bears striking similarities with an earlier passage in chapter 6: in that first scene, the narrator has gone out to look for Mariko and scared her by approaching her with a piece of rope in her hand: "an old piece of rope had tangled itself around my ankle and I had been dragging it through the grass" (83-84). In the ending in chapter 10, the word *rope* itself is absent from the passage, and only thanks to the echo with chapter 6 can the reader understand that the referent of *that* in Mariko's question is indeed a rope: "Why are you holding that?" (172-73).

Throughout this scene, Mariko is once more referred to by neutral phrases such as "the child" or "the little girl". The narrator goes out to look for her and approaches her, presumably holding again a piece of rope found in the grass. The child tells Etsuko that she does not want to go away to America, and while trying to reassure her the narrator uses what seems like the wrong pronoun: "Everything will turn out well, I promise". The child said nothing. I sighed again. "In any case," I went on, "if you don't like it over there, we can always come back." This time she looked up at me questioningly" (*ibid.*). In MS1 and *FV*, this scene bears striking similarities with the earlier passage in chapter 6 (p. 83-84), one of which is the presence of the rope—in itself an echo of Keiko's suicide by hanging, and of the swing that the narrator and her younger daughter see a little girl play on. The presence of two variants of this scene in MS1, MS2 and *FV* shows that the dual pattern that runs throughout *A Pale View of Hills* is inscribed in the very structure of the text, which highlights its centrality in the novel.

MS2 stands out from the other two versions with three additional passages—the first of which is present in MS1 with a question mark next to it—that add to the thriller-like dimension of the novel. In these passages, the morbid tension lies in references to the woods rather than to the rope. The first one takes place at the end of the first "rope" episode.

5. *MS1-MS2* I remained standing in the doorway, watching her. Eventually, I said: / “Do you want to come with me? Over there, across the river?” / Mariko turned and looked at me. / “You could show me the woods, Mariko. I’m sure it’s very nice over there. Why don’t we go over there now. Your mother wouldn’t mind, I’m sure.” / “I don’t want to go to the woods.” / “But I’m sure your mother wouldn’t mind. After all, it won’t be dark for some time yet, will it? Why don’t we go there together?” / “I don’t want to. I don’t want to go to the woods with you.” / “It won’t be dark for a long time yet.” / “But I don’t want to go to the woods.” / “But it won’t be dark for a long time.” / Mariko stared at me silently. Behind her, the kittens continued to play on the tatami. / “Very well,” I said with a laugh. “Just as you wish.”

The narrator’s insistence and Mariko’s reluctance both point to the narrator’s threatening side, something that in *FV* is only perceptible through the two “rope” scenes and expressed in a much more ambiguous fashion. This scene is paralleled in *MS2* by a second “woods” scene in which the narrator tries once more to entice the little girl to the woods, right at the end of the second “rope” episode in chapter 10.

6. *MS2* For some time, the child said nothing. She continued to look at her hands with empty eyes. Then, once, she glanced quickly over her shoulder. I followed her gaze across the bridge, then looked down again at the little girl. / “Were you thinking of going over there?” I said. “Over to the woods? / The child was now watching me carefully, but still said nothing. / “Why don’t we go there now,” I said to her. “Before it gets completely dark. You could show me where you play.” / For a moment, the child continued to look at me. Then slowly she got to her feet, taking a step backwards as she did so. I could see fear coming into her eyes. / “Shall we do that?” I said. “Shall we go to the woods now?” / She turned and ran from me, her footsteps drumming along the bridge. Then realising I was not chasing her, she stopped halfway across and looked back at me. I smiled reassuringly, then stepped up onto the bridge. The child began to run again, and the boards shook beneath my feet. I continued to follow her at an easy pace.

“I don’t know where she could have gone,” I said, as I sat down. “I walked all down the river but I couldn’t see her.” / “Don’t worry, Etsuko. She’ll come back.”

Here, Etsuko’s threatening attitude is made clear not only by the child’s body language, as in the two “rope” scenes, but also by the explicit mention of her fear. Similarly, rather than only hinting at the narrator’s guilt indirectly through the morbid element of the suggested rope, the possibility of her innocence is seriously undermined by her claim that she could not find Mariko and does not know where she might be, which the reader knows to be a blatant lie. Moreover, Mariko is never referred to by name but only as “she” or “the child”, which underpins my claim that this avoidance is a clue pointing to the overlap between Mariko and Keiko, and indirectly between Etsuko and Sachiko.

In *FV*, a variant of this scene is present—the second “rope” scene—but it includes no mention of the woods. The passage also ends on the little girl running away: “Once, through the dimness, I thought I could see Mariko running along the riverbank in the direction of the cottage” (173). However, the narrator does not follow her and this sentence closes chapter 10: at the beginning of the next chapter, Sachiko and Mariko have gone to America, or so the narrator assumes. By failing to tell the reader what comes after the second rope episode and her troubling conversation with Mariko, the implicit author opens up a gap in the narration. The reader can intuit that a tragic episode lies in this gap, but remains unable to fill it with any definite version of fictional reality. Ishiguro himself describes this strategy in his interview with Mason: “In that book, I was trying something rather odd with the narrative. The main strategy was to leave a big gap. [...] I

was trying to explore that type of language, how people use the language of self-deception and self-protection.” (337)

In both of the manuscripts and in the final version, this gap is given a greater prominence by its inscription in the text as a typographic blank after Etsuko and Mariko’s chilly interaction and Etsuko’s return to the cottage, and by the abrupt shift from one time-frame and place to the next. In MS1, the blank is framed by the sentences “I turned away and stepped back out into the bright sunlight” and ““Oh, it’s you Etsuko’ Sako⁴ said”, while in MS2 and FV it is framed by “I continued to follow her at an easy pace” and “I don’t know where she could have gone”. The presence of a typographical blank in both cases, in spite of different co-texts, confirms that the function of this blank goes beyond mere typography: it gives an illustration of and draws attention to the narrative gap between the two passages.

Moreover, in MS2 and FV the co-occurrence of these two sentences sheds light on the discrepancy between the narrator’s words and her report of events, in other words on her misreporting. Fonioková describes this type of “narrator’s contradictory statements” as a typical sign of narrative unreliability: “[o]ther possible indicators of narrative unreliability at the story level are situations in which the narrator makes contradictory statements at different points throughout the narrative” (2015: 52). In both manuscripts, the narrator’s unreliability is thus more clearly perceptible than in FV.

Finally, a third “woods” scene in MS2 points much more explicitly than either MS1 or FV to the link between Mariko and Etsuko’s dead daughter, whose hanging body is evoked several times in the published novel. After coming back to the cottage claiming she could not find Mariko, the narrator goes back out again, allegedly looking for the little girl, and goes as far as the woods where she encounters a mysterious object swinging from a tree:

7. MS2 I realised I was standing in a kind of clearing. I held the lantern high up, then once more swung it around me in a slow arc. Indeed, I was in a clearing. But this time, as the shadows had moved with the lantern, I had seen something amongst the trees. I remained still for a moment, then held the lantern up as high as I could. A little way away, just beyond the pool of light, there was some object suspended from a branch. I could not see clearly the object itself, for it was obscured by the dark background of the neighbouring trees. My arm grew tired and I lowered the lantern. / I considered for a moment what I had seen. Objects suspended from trees were not an uncommon sight during the war, and the clearing in which I stood was a likely spot for rifle practice. Quite probably, then, what had caught my eye was a remnant from these days. Or otherwise, it could have been something put up by children. A swing, perhaps. / I decided it would be unwise to continue any further into the woods and began to retrace my steps back along the mud path. [...] / When I reached Sako’s cottage again, I remained standing outside in the darkness. I could hear voices from within, those undoubtedly of Sako and her daughter. [...] I carefully placed the lantern down on the ground, then started back towards the apartment block.

Here, the gap opened in example 6 is partially filled, or at least one possible way of filling it is made available to the reader through the suggestion that the narrator may have killed the little girl—whether this is to be taken literally or as a manifestation of her feeling of guilt about the suicide of her elder daughter, though, is a different question, to which the novel offers no definitive answer. Either way, the level of explicitness is higher than in either MS1 or FV, confirming the parallel between the latter two and the eventual choice of a greater subtlety in the translation into FV, in accord with the author’s desire to use a language that “hides more than it reveals”.

4. Sachiko was originally called ‘Sako’; the change of name took place between MS2 and FV.

Even though some clues and key scenes are absent from FV, all these different passages revolving around the relationship between Etsuko and Mariko towards the end of the novel function as a system. The study of the palimpsest formed by the different intralingual paraphrases reveals that recurrent sentences and turns of phrase, interpersonal dynamics, props etc. echo one another not only at the textual level but in an intertextuality that runs across all three versions. Here, the published text is truly a metonymy of the manuscripts, with several intertwined underlying versions of fictional reality contained within one text.

Absent centres

The fluctuating nature of the novel's ending is also perceptible in the author's notes from the time of publication. In a self-critical document entitled "Thoughts on *A Pale View of Hills* on publication Jan 1982", he writes:

Themes don't interplay—most important theme upstaged by less important ones—e.g. suicide/threat to Mariko theme; this was prompted as way of making book more readable—i.e. have a "thriller" run alongside real story. (Kazuo Ishiguro Papers, 1.4)

The use of the slash when referring to the *suicide/threat to Mariko theme* reflects the ontological instability characterising that subplot. As for the mention of the *real story*, it illustrates a recurring feature in Ishiguro's writing: the recourse to absent centres. This writing strategy is reflected, among other things, in the way the narrator both avoids and is constantly drawn back to painful memories from her past, and in particular to her daughter's suicide.

Although Keiko herself is seldom mentioned by the narrator, her haunting presence is felt throughout the novel. In particular, the motif of the rope gives away the narrator's persistent feeling of guilt, reflected in the repeated suggestion that she might be involved in Mariko's alleged death by strangulation. Thus, the narrator repeatedly has a disturbing dream in which she sees a little girl playing on a swing:

8. *MS1-FV* "I dreamt about that little girl again." / "What little girl?" / "The one we saw playing on the swing the other day. When we were in the village having coffee." / Niki shrugged. "Oh, that one," she said, not looking up. / "Well, actually, it isn't that little girl at all. [...] / It was just a little girl I knew once," I said to her. "A long time ago." / "Which little girl?" / "No one you know. I knew her a long time ago." / [...] "In fact, I realized something else this morning," I said. "Something else about the dream." / My daughter did not seem to hear. / "You see," I said, "the little girl isn't on a swing at all. It seemed like that at first. But it's not a swing she's on." / Niki murmured something and carried on reading. (95-96)

Part 1 ends on these words in MS1 and FV, but in MS2 an additional sentence reads: "It wasn't a swing at all." This addition gives more prominence to the suggestion that the little girl might have been hanging on a rope, an image we already know to be haunting the narrator: "I have found myself continually bringing to mind that picture—of my daughter hanging in her room for days on end" (54). The addition of the sentence *it wasn't a swing at all* in MS2 corresponds to the description made by Zethsen of the process of simplification through addition in intralingual translation:

[Simplification] may take the form of considerable reduction of the text by leaving out what is deemed to be superfluous information in order to make the processing of the text easier. Alternatively, it may take the

form of considerable addition to the text with the aim of explaining or making explicit difficult or implicit information. (2009: 808)

Here it is the second case that is relevant, so that MS2 is once again more explicit than either MS1 or FV: indeed, the insistence expressed in the additional sentence results in an easier processing of the clue to the narrator's unsaid guilt. However, the removal of this additional sentence in the self-translation into FV does not correspond to the first type of simplification mentioned by Zethsen: on the contrary, this erasure results in a greater implicitness of the clue contained in the passage, and therefore in a complexification of the processing by the reader.

However, while the apparent absence of Keiko from the narrative clearly forms part of the narrative strategy, the novel's other absent centre results from a discrepancy between the elements that Ishiguro intended to give prominence to and those that ended up forming the core of the story for most readers and critics. Indeed, the mention of a *real story* can be understood not only as a reference to where Etsuko's attention truly lies, but also to the apparently secondary subplot of her father-in-law, Ogata-San, which the author had intended to be one of the main foci of the novel. This character bears strong similarities with Masuji Ono, the narrator of Ishiguro's second novel *An Artist of the Floating World*, also a retired artist who reached the peak of his career making patriotic art during the war and has since fallen into disgrace.

It is apparent both in Ishiguro's notes and in the two manuscripts under study that Ogata's way of dealing with the knowledge of having dedicated his life to an unworthy cause—a recurring theme in Ishiguro's fiction—was meant to be one of the novel's main threads, which were meant to be three and not just two: “Too many things conveyed in the 3 stories don't interplay—Niki story and Ogata do, but Sachiko story is linked artificially through devices” (Kazuo Ishiguro Papers, 1.4).

Moreover, both typescripts comprise an extra scene between Etsuko and Ogata that is missing from the published text and gives Ogata's character more prominence, if only because these pages are located in the very last chapter. In the HRC archive, MS2 is thus labelled: “Final draft (with original ending). Clean copy typescript (with note from Deborah Rogers dated 22 February 1982), circa 1981”, while the finding aid drafted by Amy E. Armstrong during her processing of the archive in 2016-17 notes that:

Ishiguro clarifies that the ‘final draft’ contains his original ending, but after conversations with his editor, Robert McCrum, and his agent, Deborah Rogers, Ishiguro devised a new ending. So, the ‘final draft’ is actually the last draft of the original story before it was revised. Unfortunately, the archive doesn't contain a final typed draft with the changes incorporated; only the ‘penultimate draft’ with the handwritten-changes.

In MS1, this original ending comes at the beginning of chapter 11 and is then followed by the same closing paragraphs as FV; in MS2, the order is reversed, with a few extra paragraphs absent from MS1 between the two passages. Interestingly, in all three versions the novel ends on a wave—to Etsuko's daughter in the case of MS1 and FV, and to her father-in-law in the case of MS2: “As the train began to move, Ogata-San took his seat and waved to me through the glass.”

In the scene in question Ogata is about to go back home, shortly after a trying confrontation with a former student who told him that during the war “[his] efforts were spent in a misguided direction, an evil direction” (147). In the two manuscripts Ogata chooses to reaffirm his feeling of self-righteousness, whether out of pride or self-deception:

9. MS1-MS2 “A man's work is very important to him, Etsuko. He gains his self-respect by doing it well. You remember how occupied I used to be.” / “Yes”, I said, smiling, “I remember. Life

must seem very quiet for you now.” / He leaned his head to one side and smiled. “I don’t mind it so much. A man should be able to enjoy a quiet life after he’s finished his work. It’s a good feeling, Etsuko, to know you’ve done your share. It’s a good feeling, and it’s worth all the hard work to earn it.”

The whole scene is crossed out in MS1 and is absent from FV, so that Ogata has effectively become one of the novel’s absent centres by the time of publication. In his second novel, Ishiguro draws from this experience, and the theme that he meant to explore with Ogata is at the forefront of his second novel, with some passages strikingly reminiscent of the erased scene from the manuscripts of *A Pale View of Hills*:

It is hard to describe the feeling. [...] It was a profound sense of happiness deriving from the conviction that one’s efforts have been justified; that the hard work undertaken, the doubts overcome, have all been worthwhile; that one has achieved something of real value and distinction. (221)

Here again, we see that the author’s endeavour to inscribe the novel’s *skopos* into the text takes place through a process of self-translation that goes beyond *A Pale View of Hills* and carries over from one novel to the next, performing a re-focus on the first novel’s absent centre.

Conclusion

As the examples studied here have shown, in the self-translations under study the text’s *skopos* lies both in the content—the three intertwined stories that the author wished to explore, only two of which make it to the forefront of the published version—and in the form, with a narrative strategy that relies by and large on the implicit and the unsaid. Indeed, the choice of unreliable narration involves walking a fine line between showing too much and not enough, as it demands that the writer should leave crucial information unsaid while at the same time making the gaps apparent and the text’s silences tangible.

The specificity of this complex *skopos* partly explains why the genetic dossier of Ishiguro’s first novel departs so drastically from Zethsen’s (2009) and Whyatt’s claim (2017) that “the tendency to simplify texts is frequently observed in intralingual translation” (2017: 153), showing on the contrary a tendency to complexify.

Moreover, the fact that we are dealing with a *self*-translation is likely to play a crucial role. Because he enjoys the status of author, Ishiguro is in a better position to take risks and deviate from the norm than professional interlingual translators. Responding to Pym, who speaks of the “relative absence of rewards for translators who take risks” (2008: 312), Becher (2010a) aptly demonstrated the link between the increased communicative risk for translators—as opposed to writers—and the prominence of the phenomenon of explicitation in translation:

[T]ranslators have to cope with a certain kind of risk – the risk of not being understood. Accordingly, it is not surprising that translators will go to great lengths to ensure understanding, and this is where explicitation comes into play (2010a: 20).

For Ishiguro, the communicative risk lies not in falling short of the original text’s standard, since it was still unpublished, but in over- or under-estimating his Model Reader’s (Eco, 1984) interpretive faculties:

To make his text communicative, the author has to assume that the ensemble of codes he relies upon is the same as that shared by the possible reader. The author thus has to foresee a model of the possible reader (hereafter Model Reader) supposedly able to deal interpretatively with the expressions in the same way as the author deals generatively with them. (Eco, 1984: 7)

The evolution from a higher degree of explicitness in the typescripts to greater implicitness in the final version is thus the expression of the author's endeavour to translate the *skopos* he has himself built for the text into words that will convey it to the Model Reader in the most effective way. The manuscripts attest to the fact that the author is fully conscious of what is at stake in this tightrope exercise, while his post-publication notes and interviews show a critical self-appraisal of the results and his determination to make adjustments accordingly in later novels. Further research is needed (and under way) to assess the impact of a *skopos* based on an unreliable narrative strategy in terms of *interlingual* translation as well, and to contrast it with these first results based on Ishiguro's intralingual self-translation.

Bibliography

- BAKER, Mona (dir.), 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London, Routledge.
- BECHER, Viktor, 2010 (a), "Abandoning the Notion of 'Translation-Inherent' Explicitation, Against a Dogma of Translation Studies", *Across Languages and Cultures*, vol. 11, n° 1, p. 1-28.
- , 2010 (b), "Towards a More Rigorous Treatment of the Explicitation Hypothesis in Translation Studies", *trans-kom*, vol. 3, n° 1, p. 1-25.
- CONTAT, Michel, HOLLOER, Denis & NEEFS, Jacques, 1996, Introduction to *Drafts*, *Yale French Studies*, n° 89, p. 1-5.
- CORDINGLEY, Anthony & MONTINI, Chiara (dir.), 2015, *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, n° 14, Anvers.
- DEPPMAN, Jed, FERRER, Daniel & GRODEN, Michael (dir.), 2004, *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press.
- ECO, Umberto, 1984, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press.
- FERRER, Daniel, 2010, *Dictionnaire de critique génétique*, <http://www.item.ens.fr/dictionnaire/>.
- , 2011, *Logiques du brouillon : modèles pour une critique génétique*, Paris, Le Seuil.
- FONIOKOVÁ, Zuzana, 2015, *Kazuo Ishiguro and Max Frisch: Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Frankfurt am Main / New York, P. Lang.
- ISHIGURO, Kazuo, *Kazuo Ishiguro Papers, 1955-2015*, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin.
- , 1982, *A Pale View of Hills*, Faber & Faber, Kindle Edition.
- , 1986, *An Artist of the Floating World*, Faber & Faber, Kindle Edition.
- JAKOBSON, Roman, 1959, "On Linguistic Aspects of Translation", in Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, London, Routledge, p. 113-118.
- KLAUDY, Kinga, "The Asymmetry Hypothesis in Translation Research", in Rodica Dimitriu & Miriam Shlesinger (dir.), 2009, *Translators and Their Readers. In Hommage to Eugene A. Nida*, Brussels, Les Éditions du Hazard, p. 283-303.

- LEBRAVE, Jean-Louis, 1992, “La Critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?”, *Genesis*, n° 1, p. 33-72.
- , 2014, “Genèse d’une traduction : Comment Elmar Tophoven a annoté *La Jalousie* d’Alain Robbe-Grillet”, *Genesis*, n° 38, p. 35-56.
- LEWIS, Barry, 2000, *Kazuo Ishiguro*, Manchester, Manchester University Press.
- MASON, Gregory, 1989, “An Interview with Kazuo Ishiguro”, *Contemporary Literature*, vol. 30, n° 3, p. 335-347.
- MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier.
- PARET-PASSOS, Marie-Hélène, 2011, *Da crítica genética à tradução literária : Uma interdisciplinaridade*, Vinhedo, Editora Horizonte.
- PROUST, Marcel, 1988 [1924], *Le Temps retrouvé*, vol. IV, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- PYM, Anthony, 2008, “On Toury’s Laws of How Translators Translate”, in *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, p. 311-328.
- SAMOYVAULT, Tiphaine, 2014, “Vulnérabilité de l’œuvre en traduction”, *Genesis* 38, p. 57-68.
- SHAFFER, Brian W., 1998, *Understanding Kazuo Ishiguro*, Columbia, University of South Carolina Press.
- SHLESINGER, Miriam & SIMEONI, Daniel (dir.), *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, p. 312-328.
- STEINER, George, 1975, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- TOURY, Gideon, 1985, “A Rationale for Descriptive Translation Studies”, in Theo Hermans (dir.) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/Sydney, Croom Helm, p. 16-41.
- VERMEER, Hans, 1987, “What Does it Mean to Translate?”, *Indian Journal of Applied Linguistics*, vol. 13, p. 25-33.
- , 2000, “Skopos and commission in translational action”, in Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, London / New York, Routledge, p. 221-233.
- WEISSBROD, Rachel, 2004, “From Translation to Transfer”, *Across Languages and Cultures*, vol. 5, n° 1, p. 23-41.
- WHYATT, Bogusława, KAJZER-WIETRZNY, Marta & STACHOWIAK Katarzyna, 2017, “Intralingual and Interlingual Translation: Designing a Comparative Study of Decision-Making Processes in Paraphrase and Translation”, in Arnt Lykke Jakobsen and Bartolomé Mesa-Lao (dir.), *Translation in Transition. Between cognition, computing and technology*, Copenhagen, John Benjamins Publishing Company.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1953, *Philosophical Investigations*, Oxford, Blackwell.
- ZETHSEN, Karen Korning, 2007, “Beyond Translation Proper – Extending the Field of Translation Studies”, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 20, n° 1, p. 281-308.
- , 2009, “Intralingual Translation: An Attempt at Description”, *Meta: Translators’ Journal*, vol. 54, n° 4, p. 795-812.



***Anabasis* de T. S. Eliot et Saint-John Perse : genèse d'une traduction à quatre mains**

RÉSUMÉ

L'activité de collaboration traductive autour des versions anglaises de l'œuvre de Saint-John Perse est longtemps restée secrète, enfouie dans la profondeur des manuscrits. Pour ce qui concerne la traduction anglaise du poème *Anabase* (1924) par T. S. Eliot, la collaboration occultée mais d'autant plus intense entre les deux poètes-traducteurs se donne à voir sur le manuscrit dactylographié de T. S. Eliot, richement annoté de la main de Saint-John Perse. Ces variantes et corrections révèlent une véritable activité d'autotraduction, dont les procédés d'écriture caractérisent à la fois la genèse initiale d'*Anabase* et le processus traductif d'*Anabasis*.

Mots-clés : T. S. Eliot, Saint-John Perse, traduction collaborative, génétique des traductions, *Anabase*

ABSTRACT

The collaborative translation process that gave birth to the English versions of Saint-John Perse's poetic work has long been a well-kept secret. Concerning the English translation of the poem *Anabase* [*Anabasis*] (1924) by T. S. Eliot, the hidden but intensive collaboration between the two poet-translators is evidenced on T. S. Eliot's typescript, richly annotated by Saint-John Perse. The variants and corrections of the latter reveal a self-translation activity, the scriptural procedures of which characterise both the initial genesis of the French poem *Anabase* and the translation process of *Anabasis*.

Keywords: T. S. Eliot, Saint-John Perse, collaborative translation, genetics of translation, *Anabasis*

*

L'analyse génétique des avant-textes d'une traduction dévoile parfois des aspects insoupçonnés de la création d'une œuvre littéraire et de sa recréation dans une autre langue. Dans le cas de Saint-John Perse (1887-1975), dont les manuscrits sont conservés à la Fondation Saint-John Perse (Aix-en-Provence), de nombreux documents viennent ainsi éclairer sa collaboration à la traduction de son œuvre en anglais¹ :

Une vingtaine d'années après qu'il ait exposé dans son pseudonyme une double nationalité, démentie par son état civil, ce même poète prit le parti de retraduire systématiquement dans la même langue étrangère, la langue anglaise, toute son œuvre poétique depuis *Éloges* jusqu'à *Oiseaux* ; mais cette fois-ci il occulta si bien l'importance de cette activité qu'aucun biographe ne l'a jamais mentionnée (Levillain, 1987 : 12).

Dans les *Œuvres complètes* [ci-après *OC*], éditées en 1972 par les soins du poète, ne figurent que deux témoignages de cette collaboration secrète² : les « Observations et corrections de Saint-John Perse pour la traduction anglaise d'*Anabase* par T. S. Eliot (1927) » (Saint-John Perse, 1972 : 1145-1147), et un extrait du témoignage du poète et traducteur irlandais Denis Devlin intitulé « Saint-John Perse à Washington », qui évoque une séance de travail avec le poète en vue de la traduction du recueil *Exil* (*ibid.* : 1112-1113).

Comment interpréter ces deux documents que nous lègue Saint-John Perse, auxquels s'ajoutent des manuscrits de traduction, portant un grand nombre de variantes et corrections de l'auteur ? Sans doute sommes-nous ici en présence de traductions collaboratives, réunissant l'auteur et le traducteur d'une œuvre littéraire au sein d'une composition textuelle commune où se cristallise le passage d'une langue à l'autre. Certaines configurations de la traduction collaborative³ peuvent donner lieu à une activité d'autotraduction : l'auteur, qui participe activement à la tâche de traduction, entreprend de transposer – du moins partiellement – sa propre œuvre, en la recréant dans une autre langue. Si ce phénomène complexe se dévoile amplement dans les documents d'archives, il reste le plus souvent indécélable dans la traduction publiée, signée du seul nom du traducteur officiel.

Les manuscrits de traduction et les échanges épistolaires entre auteur et traducteur livrent donc un fascinant terrain d'exploration pour la génétique de la traduction : le long échange entre poètes pairs autour de la traduction d'*Anabase*, signée par T. S. Eliot, en représente sans doute la plus belle illustration⁴. C'est cette création partagée à l'origine d'*Anabasis* que nous souhaitons analyser ici, en nous appuyant sur une étude génétique du manuscrit de T. S. Eliot qui porte les annotations de Saint-John Perse.

Saint-John Perse et la culture anglophone

L'activité d'autotraduction de Saint-John Perse s'inscrirait-elle au sein d'une genèse bilingue ? Certes, son œuvre littéraire reflète, dans sa dimension cosmique, « l'unité recouvrée sous la diversité » (*OC* : 413). D'un point de vue linguistique, cependant, les lecteurs ont volontiers rattaché cette œuvre à une tradition littéraire éminemment « française », d'autant que son auteur, exilé depuis 1940 aux États-Unis, qualifiait la langue française de « seule patrie imaginable⁵ », « seul

1. Pour une analyse des manuscrits de Saint-John Perse et de la traduction de son œuvre en anglais, voir Hartmann, 2007.

2. Voir Hartmann, 2018.

3. Pour une typologie des configurations de la collaboration traductive, voir Hersant (dir.), 2020.

4. Pour une analyse exhaustive du manuscrit de T. S. Eliot et de la correspondance entre les deux poètes, voir notre article « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes » (Hartmann, 2020).

5. « De la France, rien à dire : elle est moi-même et tout moi-même. Elle est pour moi l'espèce sainte, et la seule, sous

lieu géométrique où [il] puisse [se] tenir en ce monde » (*OC* : 551). Enfouie au plus profond des manuscrits, la dimension plurilingue de la création persienne a rarement été prise en compte par la critique. Pourtant, dès son plus jeune âge, Alexis Leger (qui signera ses poèmes Saint-Leger Leger, puis Saint-John Perse) est attiré par la langue et la culture anglophones – fascination qui explique son désir de recréer ses poèmes dans cette langue seconde, qui finira par se transformer en une deuxième langue de création.

C'est avec passion que le jeune poète découvre Emerson, Whitman, Melville, Poe, Thoreau et Defoe, toutes lectures dont on perçoit maint écho dans ses poèmes⁶. Plus tard, la séduisante consonance anglaise de son pseudonyme – Saint-John Perse – annoncera le versant caché de sa création bilingue. Obéissant « aux lois secrètes de toute création poétique » (*OC* : 1094), ce nom de plume, dissociant la carrière diplomatique d'Alexis Leger de son activité d'écrivain, renferme plusieurs allusions au monde anglophone : si Saint-John peut évoquer « une des Îles Vierges au large de la Guadeloupe » (Camelin et Gardes-Tamine, 2002 : 59), île de naissance du poète, Roger Little (1984 : 200) s'appuie sur une orthographe de « Persse », envisagée par l'auteur, pour invoquer l'influence de la ballade de Persse O'Reilly au début du *Finnegans Wake* de James Joyce. Parallèlement, le *Grand Dictionnaire Universel Larousse* du XIX^e siècle, important outil de travail d'Alexis Leger, fournit une explication supplémentaire : l'ordre alphabétique fait succéder Saint-John Percy et Saint-Léger⁷. « Percy Saint-John est l'auteur du récit des aventures d'un Robinson polaire, *The Artic Crusoe* », expliquent Colette Camelin et Joëlle Gardes-Tamine (2002 : 59), tout en rappelant « l'importance du personnage de Defoe dans l'enfance et l'adolescence d'Alexis Leger ». Qu'il cache une allusion géographique (l'île caribéenne Saint-John) ou littéraire (Percy Saint-John ou Persse O'Reilly), le mystérieux nom de plume traduit l'attraction du poète pour la langue et la littérature anglophones – attraction partagée pendant des années avec son ami Valery Larbaud⁸, qui accepte d'ailleurs avec beaucoup de diplomatie la fonction de premier réviseur de la traduction d'*Anabase* par T. S. Eliot (Hersant, 2019 : 46-50).

Quelques années après cette première aventure de traduction partagée avec l'auteur de *The Waste Land*, la carrière diplomatique et la fonction de secrétaire général du Quai d'Orsay contraignent Alexis Leger, déchu de la nationalité française par le gouvernement de Vichy, à s'exiler à Londres en 1940, puis à Washington où il travaille en tant que conseiller littéraire à la Bibliothèque du Congrès. Tandis que son activité poétique est soutenue par la Fondation Bollingen – toutes les traductions américaines de son œuvre seront publiées en édition bilingue dans la « Bollingen Series » –, l'exil américain permet à Saint-John Perse d'acquérir une plus fine connaissance de l'anglais, qui lui permet de collaborer davantage encore avec ses traducteurs (Denis Devlin pour *Exil*, Hugh Chisholm pour *Vents*, Wallace Fowlie pour *Amers*, Robert Fitzgerald pour *Chronique*) et de fréquenter les poètes américains de son temps, tels Allen Tate et Archibald MacLeish, Mina Curtiss et Beatrice Chanler. Comme T. S. Eliot le constate dès 1930 dans la préface de la première édition de son *Anabasis*, Saint-John Perse « possède, comme je puis en témoigner, une connaissance sensible et intime de la langue anglaise, autant qu'il maî-

laquelle je puisse concevoir de communier avec rien d'essentiel en ce monde. Même si je n'étais pas un animal essentiellement français, une argile essentiellement française (et mon dernier souffle, comme le premier, sera chimiquement français), la langue française serait encore pour moi la seule patrie imaginable, l'asile et l'autre par excellence, l'armure et l'arme par excellence, le seul "lieu géométrique" où je puisse me tenir en ce monde pour y rien comprendre, y rien vouloir ou renoncer. » (Saint-John Perse, Lettre à Archibald MacLeish, 23 décembre 1941, *OC*, p. 550-551.)

6. Voir Ventresque, 2007 : 25 et suiv. et 249 et suiv. Voir aussi Rigolot, 2002.

7. Saint-John Perse signe ses premières œuvres du pseudonyme Saint-Leger Leger.

8. Voir Saint-John Perse, « Poème pour Valery Larbaud (« Jadis Londres ») », *OC* : 463-464, et « Message pour Valery Larbaud », Boston, 10 août 1951, *OC* : 557-558.

trise sa propre langue » (1930 : 11). C'est en annotant et en corrigeant les manuscrits des traductions anglaises de ses œuvres que le poète se fait co-traducteur – ou, pour citer l'expression de T. S. Eliot (*ibid.* : 10-11) « demi-traducteur ».

La traduction collaborative entre contrôle et création

Reste la question de l'intentionnalité. Pourquoi Saint-John Perse prend-il part aux traductions de son œuvre poétique ? Faut-il interpréter cette activité d'autotraduction partielle comme la preuve d'un contrôle auctorial excessif (Sperti, 2016), ou comme la manifestation d'un désir créateur prolongeant la genèse de l'œuvre initiale dans une création seconde, une recréation translingue ? De fait, la collaboration traductive de Saint-John Perse s'inscrit dans un entre-deux intentionnel : entre contrôle et création.

Comme l'explique Maryvonne Boisseau (2009 : 197-198), le succès de l'œuvre du poète exilé est intimement lié à la traduction :

On peut même avancer l'idée que la traduction, les traductions en plusieurs langues, de la poésie déjà publiée à la date de 1925, et tout particulièrement celles du poème *Anabase*, ont maintenu, à l'extérieur, une forme de continuité et de visibilité pendant les quelque vingt années pendant lesquelles toute réédition en France avait été interdite par Saint-John Perse qui avait ainsi officialisé la séparation de son activité de diplomate de celle de poète. Cette présence continuée du poète sur la scène littéraire internationale de fait rendait son retour possible lorsque les circonstances, dussent-elles être douloureuses, le permettraient. Et cela d'autant plus que Saint-John Perse collaborait au processus de traduction, répondant aux questions de ses traducteurs, faisant des suggestions et apportant des corrections aux versions qui lui étaient remises.

Ainsi, comme le note le poète dans une lettre du 26 mars 1952 accompagnant le renvoi des épreuves de l'édition bilingue de son poème *Vents / Winds* (dans la traduction de Hugh Chisholm), la traduction acquiert un statut d'original, aspirant à une perfection poétique que seule la révision de l'auteur peut garantir : « Je veux que cette édition, comme celle d'*Exil*, soit impeccable de correction pour demeurer internationalement et même en France l'édition définitive et le texte de référence » (in Levillain, 1987 : 199).

Ce souci de perfection, qui ferait de la traduction non une simple version réitérable dans le temps mais un *classique* immuable, un texte de référence, un original unique, motive Saint-John Perse et le pousse à réviser sans cesse le texte d'*Anabasis*, à l'occasion des deux rééditions de 1949 (New York) et de 1958 (Londres). À deux reprises, il adresse à son traducteur des propositions de correction visant à établir une plus grande fidélité littérale :

Pour les corrections éventuelles à apporter à votre traduction, je vous prie naturellement de ne considérer jamais mes indications que comme des éclaircissements, non comme des suggestions formelles. Même là où il m'arrive de vous dénoncer très nettement un contresens, j'entends toujours m'en remettre entièrement à vous pour votre réadaptation finale ou votre transposition. [...] Pour la commodité de votre travail, dont je voudrais vous grever le moins possible, je vous envoie mon exemplaire d'*Anabase* (édition américaine de 1938), avec vingt fiches intercalées. Un simple coup d'œil de votre part aura vite raison de la mise au point. [...] Renvoyez-moi cet exemplaire [...] avec vos corrections directement au texte (*Lettres atlantiques* [ci-après *LA*] : 103-104).

J'ai relu, une nouvelle fois, votre traduction d'*Anabase*. J'en sors avec une admiration encore accrue pour tout ce qui s'exerce là de maîtrise, d'intuition et de tact, *dans le travail d'écrivain comme dans la re-création du poète*. Et je mesure encore mieux tout ce que je vous dois de reconnaissance. À la vérité, votre texte de la deuxième édition américaine pourrait être repris sans changement à Londres. Les quelques notations que je me suis permis de crayonner sur votre exemplaire, et qui demeurent naturellement soumises à votre

entière discrétion, résultent de simples réflexes personnels, en cours de lecture, sans autre portée que celle de suggestions et d'interrogations. J'ai pensé aussi qu'il serait bien, à vos yeux, de pouvoir faire droit à l'éditeur anglais en lui assurant, pour une édition définitive, le bénéfice d'une nouvelle révision après celle de l'édition américaine. Vous en jugerez mieux que moi. J'ai en tout cas tenu à n'utiliser que du crayon pour les annotations sur votre texte anglais : vous les effacerez aisément si vous préférez n'en pas tenir compte. [...] Je veux beaucoup, en Angleterre, pour ce petit livre, dont la carrière à l'étranger doit tant au prestige de votre nom et à l'autorité de votre incomparable traduction (*ibid.* : 187-188).

Miroir de ces révisions réitérées qui ne cessent de prolonger la collaboration traductive entre les deux poètes, la préface de T. S. Eliot pour l'édition de 1949 porte le témoignage des corrections demandées par l'auteur :

Il fallait à ce stade, semble-t-il, une plus grande fidélité au sens exact, une traduction plus littérale. J'ai non seulement corrigé mes propres licences, mais aussi de véritables erreurs. Lors de cette révision, j'ai largement fait appel aux conseils de l'auteur, qui, grâce à sa maîtrise croissante de l'anglais, a repéré des fautes jusqu'alors inaperçues (Saint-John Perse, trad. T. S. Eliot, 1949 : 14, notre traduction).

La note accompagnant la dernière édition de 1958, en revanche, révèle un certain abandon de l'autorité du traducteur face aux corrections renouvelées du poète, que T. S. Eliot (Saint-John Perse, trad. T. S. Eliot, 1958 : 15, notre traduction) ne souhaite plus cautionner : « Les changements du texte anglais dans cette édition ont été faits par l'auteur lui-même, et tendent à rendre la traduction plus littérale que dans les éditions précédentes. » Le produit final de cette entreprise de traduction commune affirme ainsi la présence de deux auteurs, T. S. Eliot et Saint-John Perse, ainsi que le motif de la transformation incessante du texte anglais, soumis à l'insatiable désir créateur du poète.

Dans une perspective génétique, la collaboration traductive persienne sera donc interprétée comme une création seconde et translingue, qui reflète, autant qu'elle la redouble, la genèse de l'œuvre première. Abondamment annotés par le poète, les manuscrits des traductions anglaises des poèmes *Anabase* (1924, par T. S. Eliot), *Exil* (1944, par Denis Devlin) *Vents* (1946, par Hugh Chisholm), *Amers* (1957, par Wallace Fowlie), *Chronique* (1960, par Robert Fitzgerald) exposent les choix traductifs de Saint-John Perse, mais aussi sa technique d'invention dans la langue anglaise. Les nombreux paradigmes de variantes, ou *palettes*⁹, inscrits dans les marges et interlignes de ces manuscrits de traduction, montrent son désir de choisir l'expression la plus apte à recréer le texte premier – ou à s'insérer dans une création nouvelle en langue anglaise. Parfois, les variantes anglaises suivent le cours impérieux d'une nouvelle invention, qui, s'éloignant de l'écriture traduisante, semble s'émanciper et s'affranchir du texte premier, révélant la nature créatrice de la traduction littéraire (Belingard *et al.*, 2017 : 489-500).

Celle-ci se manifeste aussi dans la pratique du poète-traducteur T. S. Eliot, dont la transposition d'*Anabase* relève fortement d'une appropriation poétique personnelle (Levillain, 1987 : 127-128). Dans une lettre à Marguerite Caetani, T. S. Eliot invoque des raisons éminemment poétiques pour justifier les libertés prises dans sa traduction : « Les seules différences importantes sont aux endroits où j'ai délibérément falsifié la traduction afin de créer un effet de fraîcheur et de faire en sorte que le lecteur oublie momentanément qu'il lit une traduction. » (*LA* : 35) Cette revendication d'une licence poétique en faveur d'une plus grande poéticité de la traduction envi-

9. Selon une métaphore picturale, les *palettes* désignent des colonnes paradigmatiques constituées de variantes équivalentes. En critique génétique, le terme « palette » est concurrencé par celui de « paradigme », désignant une « série d'unités linguistiques appartenant à la même catégorie syntaxique et reliées entre elles par des rapports sémantiques. Un paradigme de substitutions représente la série de réécritures d'une même unité initiale ; un ensemble paradigmatique s'inscrit verticalement sur le flux horizontal de la linéarité syntagmatique d'un avant-texte. » (Grésillon, 1994 : 245)

sage l'entreprise de récréation translingue comme une création à part entière. En affirmant son auctorialité, T. S. Eliot, dans la préface de l'édition de 1930, justifie en ces termes des libertés créatrices ou « écarts » qui garantissent la poéticité de son texte : « Les écarts qui restent sont le fruit de mon intention, et non celui de mon ignorance, à laquelle l'auteur a remédié ; or ils ne sont pas dus non plus à l'ignorance de l'auteur, puisqu'il possède, comme je puis en témoigner, une connaissance sensible et intime de la langue anglaise, autant qu'il maîtrise sa propre langue. » (Eliot, 1930 : 11)

Saint-John Perse, de son côté, semble tolérer l'infidélité, voire la « falsification », afin d'atteindre un idéal de « fraîcheur » et de « vivacité » dans cette « récréation » poétique. Ainsi, tout en excusant son ingérence d'auteur dans cette entreprise de traduction, s'en remet-il au génie poétique de T. S. Eliot :

Une lettre de notre excellente amie, la Princesse Caetani, me fait part de vos intentions au sujet de la révision de votre manuscrit. Je veux que vous sachiez de moi-même que vous n'avez pas à me renvoyer votre traduction révisée, ni même à vous astreindre en rien à mes indications. Je vous devais, avant tout, de vous faire savoir exactement, et en faisant abstraction de tout souci littéraire, ce que j'avais voulu dire. Ceci fait, sous réserve de quelques contre-sens à éviter, vous demeurez entièrement libre d'en prendre tout à votre aise avec les nécessités de transposition que comporte forcément toute traduction vivante – véritable *récréation* dès qu'il s'agit d'y sauvegarder les mystères essentiels de l'incantation, c'est-à-dire à la fois ceux de la suggestion verbale et de la suggestion intellectuelle. Je vous demande même instamment, quels que puissent être vos scrupules envers moi, de ne jamais perdre de vue cette obligation de liberté que je vous fais sincèrement. Quand on s'honore comme je le fais d'être traduit par un poète comme vous, c'est bien le moins qu'on veuille bénéficier de toute sa spontanéité. (LA : 38-39)

Saint-John Perse esquisse ici une idéologie de la traduction, conçue, comme l'illustre bien son adaptation créatrice de *The Hollow Men*¹⁰, comme une véritable récréation, une *poïesis*. Dans une lettre à T. S. Eliot du 8 février 1949, Saint-John Perse (LA : 103) nomme le pouvoir poétique du poète-traducteur : « Je sais trop tout ce que l'on doit au miracle de la *récréation poétique*, lorsqu'un Poète et un écrivain de votre rang, de votre race, veut bien y prêter de son filtre artistique. (Faudrait-il écrire "philtre" ?) »

Le succès littéraire et éditorial de la traduction collaborative dépend ainsi étroitement du capital symbolique qu'incarne le nom de T. S. Eliot, poète prestigieux et garant de la poéticité d'*Anabasis*, qui, dans le monde anglophone, est parfois considéré comme une de ses propres œuvres. En remerciant T. S. Eliot de cet honneur, Saint-John Perse (LA : 187-188) se montre bien conscient des modalités de réception de « ce petit livre, dont la carrière à l'étranger doit tant au prestige de votre nom et à l'autorité de votre incomparable traduction ». D'autre part, l'autorité dont se voit investi Saint-John Perse en tant que co-traducteur assure l'équivalence poétique entre la création première (texte français) et sa récréation (texte anglais), en maintenant notamment, dans la réécriture traduisante, une certaine fidélité à l'intention créatrice originelle.

Anabasis ou l'aventure partagée d'une traduction créatrice

Le « compagnonnage littéraire¹¹ » de T. S. Eliot et Saint-John Perse prend naissance grâce à l'entremise d'une amie commune, Marguerite Caetani, princesse de Bassiano¹², et s'épanouit

10. Sur la traduction de *The Hollow Men* par Saint-John Perse, voir Leyris, 1990.

11. « Que j'aime retrouver, après tant d'années, ce compagnonnage littéraire qui m'a toujours été cher ! » (Lettre de Saint-John Perse à T. S. Eliot du 21 mai 1959, reproduite dans *Lettres atlantiques*, p. 211.)

12. Marguerite Caetani, princesse de Bassiano (1880-1963), Américaine mariée au prince Roffredo di Bassiano, a fondé la revue *Commerce* et dirigé la revue *Botteghe oscure*.

au fil d'une longue correspondance entre poètes¹³, qui nous permet de suivre les nombreuses étapes de création et de révision de la traduction d'*Anabasis*, dont la première édition paraît en 1930, à Londres, aux éditions Faber and Faber. T. S. Eliot découvre *Anabase* (1924) sur la recommandation de Caetani¹⁴. Très impressionné par le souffle épique du poème et par ses images audacieuses, il décide de recréer, dans sa langue maternelle, cet univers imaginaire qui l'inspire avant tout en tant que poète. Sa lettre à Saint-John Perse du 2 septembre 1929 atteste cette double intention d'auteur et de traducteur : « Je veux vous dire combien a été grand pour moi le plaisir de connaître et de traduire votre poème : il a, en plus d'un point que je pourrais préciser, exercé son influence sur ma propre œuvre en cours. » (*LA* : 43 et *OC* : 1143) À la même époque, et à l'instigation de la princesse de Bassiano, Saint-John Perse traduit à son tour un poème inédit de T. S. Eliot, *The Hollow Men*. Cette traduction, qui fera découvrir l'œuvre de T. S. Eliot au public français, paraît en 1924 dans la revue *Commerce* ; elle restera la seule traduction-adaptation de Saint-John Perse.

En 1927, T. S. Eliot envoie son manuscrit de traduction à Saint-John Perse pour révision. Le manuscrit est accompagné de ces mots : « Je vous envoie ci-incluse la traduction complète d'*Anabase*. J'y ai ajouté quelques notes. Je vous prie de lire attentivement traduction et notes (qui sont des questions que je vous pose), et de me donner le profit de vos idées avant que j'envoie la traduction aux imprimeurs. » (*LA*, p. 33). Or, c'est en ces termes que Saint-John Perse évoque, rétrospectivement, les circonstances de sa collaboration à la traduction d'*Anabase* dans ses *Œuvres complètes* :

À sa traduction d'*Anabase*, T. S. Eliot devait apporter tant de soin et de scrupule qu'il travailla plusieurs années, sans pouvoir rencontrer, du côté du poète français, toute l'assistance qu'il eût souhaitée. [...] Cher Monsieur Leger, lui écrivit-il (en français) le 15 janvier 1927, je vous envoie ci-inclus la traduction complète d'*Anabase*. J'y ai ajouté quelques notes. Je vous prie de lire attentivement traduction et notes (ce sont des questions que je vous pose), et de me donner profit de vos idées avant que je n'envoie la traduction aux imprimeurs. [...] Je voudrais en même temps vous exprimer un peu de mon admiration pour *Anabase*. Le poème me semble un des plus grands et plus singuliers des temps modernes, et si je peux parvenir à faire une traduction qui soit presque digne d'un tel chef-d'œuvre, je serai tout à fait content. (*OC* : 1141, et *LA* : 33-34.)

Saint-John Perse mettra deux ans à répondre au poète anglais. En 1929, il lui renvoie le manuscrit avec ses annotations, que Marguerite Caetani a inscrites à l'encre rouge dans les interlignes du tapuscrit¹⁵. On peut lire sur la première page du manuscrit de T. S. Eliot : « Report (par M de B) de mes annotations pour T. S. Eliot sur le texte de son projet de traduction (copie). » Parallèlement, nous disposons d'un manuscrit de 11 feuillets A5 portant les annotations de Valéry Larbaud, écrites à l'encre verte. Si elles fournissent quelques réponses aux questions du traducteur, les notes de Larbaud ne pouvaient faire autorité. Saint-John Perse rapporte à ce sujet :

En l'absence de toute réponse d'Alexis Leger, [T. S. Eliot] recourait à l'entremise amicale de la princesse de Bassiano, fondatrice de la revue *Commerce* et amie du poète, pour obtenir indirectement quelques indica-

13. Cette correspondance a été publiée sous forme d'extraits par Saint-John Perse lui-même dans ses *OC*. Voir « Lettres d'exil », « Lettres à T. S. Eliot (1949-1958) », p. 1037-1040. Récentement éditée dans son intégralité (voir *LA*), la conversation épistolaire entre Saint-John Perse et T. S. Eliot s'étend de 1926 à 1959 et traite de divers sujets littéraires, de traduction, mais aussi d'affaires humaines. Elle a valeur de document historique éclairant les échanges littéraires entre les mondes francophone et anglophone au milieu du XX^e siècle, mais aussi les politiques éditoriales.

14. Voir l'« Introduction » de C. Rigolot aux *LA*, p. 10.

15. Pour la transcription de ce manuscrit, voir Hartmann, 2007 : 479. Légèrement modifiées, ces annotations seront insérées dans les *OC* sous le titre « Observations et corrections de Saint-John Perse pour la traduction anglaise d'*Anabase* par T. S. Eliot » (*OC* : 1145-1147).

tions ou précisions nécessaires. Il était prêt à accepter quelques observations de Valery Larbaud [...], mais c'est à l'opinion personnelle de Saint-John Perse qu'il tenait. (OC : 1142)

Une fois ce texte établi, Valery Larbaud intervient, avec toute sa délicatesse diplomatique, lors de la correction des épreuves (pour l'édition de 1930), proposant au traducteur les révisions demandées par le poète. (Levillain, 1987 : 33)

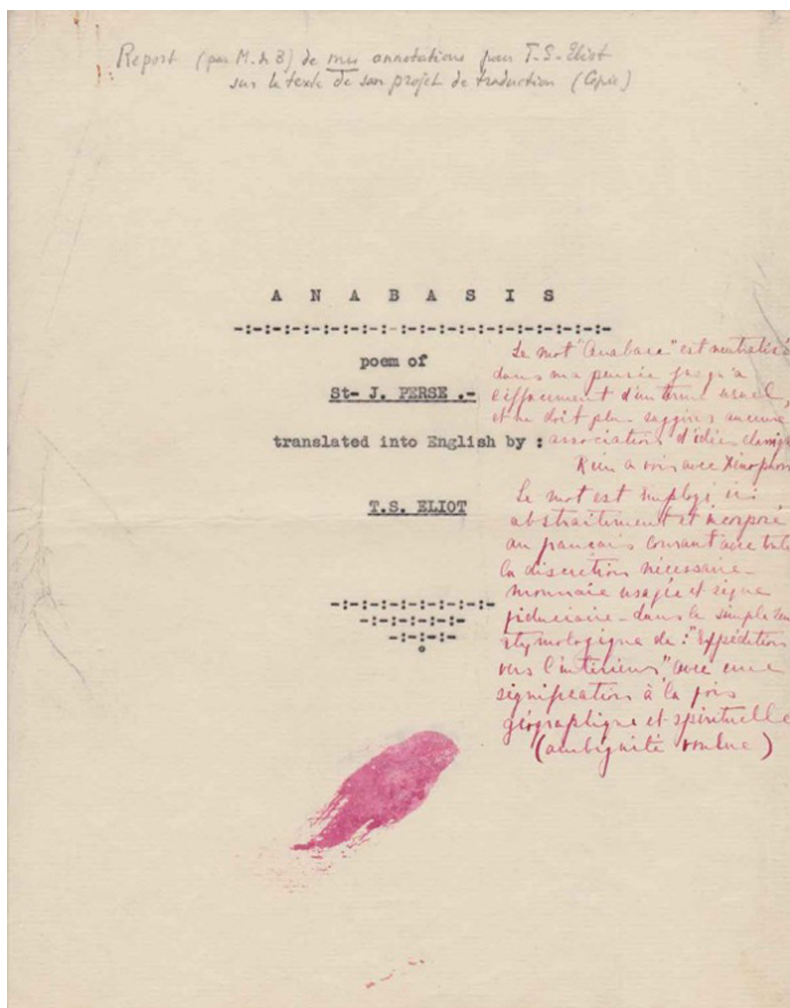


Fig. 1 – T. S. Eliot, « Anabasis », manuscrit dactylographié de la traduction d'*Anabase* de Saint-John Perse, avec corrections de l'auteur reportées par Marguerite Caetani, c. 1929, f° 1. Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

Dans sa lettre du 2 septembre 1929, T. S. Eliot (in OC : 1143) accepte la plupart des suggestions de l'auteur :

J'ai été très heureux de recevoir, par l'entremise de Mme de Bassiano, votre accord et votre révision que j'attendais avec tant d'impatience. Je m'émerveille d'abord de la peine que vous vous êtes donnée à cette occasion, et plus encore de la pertinence de vos corrections. Vous pourrez constater que j'ai adopté la plupart de vos suggestions. Là où je ne l'ai point fait, c'était généralement pour quelque raison de rythme, ou bien de « compensation » : j'entends, pour substituer, sur un point, la richesse d'association d'un mot anglais à celle d'un mot français qui ne pouvait, par ailleurs, être sauvegardée. Après tout, une traduction doit se concevoir globalement, en compensant d'un côté ce qu'on lui enlève de l'autre !

Dans ses annotations destinées à T. S. Eliot, Saint-John Perse commente, explique et réécrit son poème en retraçant la genèse du texte de départ. Les annotations révèlent de fait deux fonctions principales : en tant que commentaires, elles revêtent une fonction herméneutique qui correspond à une explicitation du sens pour le lecteur-traducteur ; en tant que variantes ou palettes (paradigmes de variantes), elles adoptent une fonction créatrice répondant à une libération du désir créateur en vue d'une récréation translingue par l'auteur. Si les commentaires explicatifs épousent le point de vue du lecteur, donc de la *réception*, les variantes de traduction que propose Saint-John Perse dévoilent, en tant qu'expérimentations lexicales dans la langue seconde, sa démarche poétique, et se situent du côté de la *production* et de la *création*.

Notre analyse des annotations de Saint-John Perse suivra ainsi une typologie fonctionnelle, classant les passages que nous allons présenter selon deux aspects fondamentaux : la fonction herméneutique (commentaires pour le traducteur) et la fonction créatrice (variantes de traduction), même s'il arrive parfois que ces deux intentions autotraductrices se combinent.

Commentaires herméneutiques

Souvent, le commentaire de Saint-John Perse retrace la naissance d'une image poétique, processus génétique autant qu'exégétique déployant le sens qu'il s'agit de traduire. Pour la traduction, la connaissance de la motivation figurative d'une métaphore paraît essentielle, puisqu'elle représente l'unique garantie de sa signification à transposer. C'est souvent grâce au commentaire persien que T. S. Eliot parvient à reproduire dans sa traduction cette cohérence significative, portée par une métaphore. Dans l'exemple suivant, la structure syntaxique de la métaphore appositive produit à l'évidence une difficulté de traduction :

Texte français : « Chamelles douces sous la tonte, cousues de mauves cicatrices, que les collines s'achèment sous les données du ciel agraire... » (*Anabase*, VII, OC : 105)

T. S. Eliot : « Camels, gentle in shearing, skins crossed with mauve scars, let the hills march forth under the blessing of the harvest sky » (ms. *Anabasis*, VII, p. 16)

Saint-John Perse : « [Camels, gentle] beneath the shears, sewn [with mauve scars, let the hills march forth under the blessing of the harvest sky] »

Commentaire de Saint-John Perse : « Ce sont les collines qui sont assimilées à des chamelles sous la tonte. »

Édition 1930 : « Milch-camels, gentle beneath the shears, sewn with mauve scars, let the hills march forth under the facts of the harvest sky. »

Édition 1949 : « Like milch-camels, gentle beneath the shears and sewn with mauve scars, let the hills march forth under the scheme of the harvest sky. »

Comme le révèle le commentaire de Saint-John Perse, le comparant « chamelles » se trouve en position appositive dans le texte français, précédant le comparé « collines », sujet de la phrase optative (rendue en anglais par une phrase injonctive). Implicite dans les versions antérieures, le lien métaphorique qui relie « chamelles » et « collines » n'est explicité que dans la deuxième édition de la traduction anglaise, par la présence de l'adverbe comparatif anglais *like*.

Sens et sensation se réconcilient ainsi dans la métaphore persienne. L'idée et le sensible, l'abstrait et le concret créent la tension dynamique au cœur de cette figure, qui porte en elle une vision du monde et une idéologie créatrice. Dans un autre passage d'*Anabase*, la sensation d'un « parfum » et l'idée de « génie » représentent les deux termes, concret et abstrait, sensible et idéal, d'une métaphore au sens complexe. Saint-John Perse commente ainsi :

Texte français : « et celui qui épie le parfum de génie aux cassures fraîches de la pierre » (*Anabase*, X, OC : 112.)

T. S. Eliot : « he who noses the *genial scent* in the new fissures of stone » (ms. *Anabasis*, X, p. 25.)

Correction de Saint-John Perse : « [he who noses the] *scent of genius* [in the] freshly broken stones / fresh cracks »

Commentaire de Saint-John Perse : « par analogie ou association d'idées : odeur de phosphore, odeur cérébrale, odeur de foudre du génie, l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration (odeur du silex, des éclats du silex). »

Éditions 1930 et 1949 : « he who sniffs the odour of genius in the freshly cracked stone. »

Pourquoi avoir remplacé *genial scent* par *scent of genius* ? La version proposée par Saint-John Perse met en scène le pouvoir figuratif d'une métaphore *in præsentia* (construite selon le schéma syntaxique *nom + complément déterminatif*) qui conserve l'équilibre rythmique autant que sémantique entre les deux substantifs, *scent* et *genius*, l'un concret et l'autre abstrait, leur attribuant une valeur équivalente. Dans leur alliance analogique, la sensation odorante et l'idée de génie sont pareillement présentes. Dans la construction *genial scent*, en revanche, l'emploi de l'adjectif qualificatif épithète *genial* occulte, en raison de sa fonction syntaxique, la relation analogique existant entre les deux éléments, entre la sensation et le concept : l'idée de « génie », dans sa forme adjectivale, semble être subordonnée à la sensation de « parfum », *genial* étant un simple attribut qualifiant.

Le commentaire explicatif de Saint-John Perse retrace le chemin associatif de ces combinaisons métaphoriques extravagantes, qui relèvent néanmoins d'une logique profonde. Le « phosphore », incarnant l'odeur et surtout la luminescence, engendre, chimiquement, étymologiquement¹⁶ et symboliquement, la manifestation de la force spirituelle : la chaîne associative motive et justifie la proximité syntaxique et sémantique entre le « génie » et la « pierre » brisée, « l'éclat du silex ». Le maillon manquant, qui consistait en la qualité luminescente, étincelante mais aussi odorante du phosphore, explicite la pertinence poétique de la métaphore. Celle-ci apparaît alors comme la combinaison heureuse de deux éléments qui s'aiment dans une vision unique, dans une même sensation synesthésique. La senteur et la lumière du phosphore, « l'odeur fulgurante », donnent naissance à « l'odeur de foudre du génie », à « l'odeur chimique et spirituelle », conjuguant ainsi, en tant que « correspondances secrètes », la matière et l'idée. Au sein de la métaphore, celles-ci s'allient dans une expérience totale de l'esprit et des sens.

On sait quelle place occupe la pierre dans l'imaginaire persien¹⁷. « [L]'éclat du silex », préférant un parfum phosphorique et dégageant une luminosité phosphorescente, la « foudre de génie », illustre cette « magie géologique ». L'éclair jaillissant de la pierre alchimique figure, métaphoriquement, l'univers de la création poétique où triomphe la violence fulgurante de l'imagination créatrice, en proie à l'inspiration divine. Celle-ci fond, tel un éclair « phosphorescent », sur le poète-médium. Cette conception mythique de la création se trouve illustrée par l'étymologie du mot *génie* remontant à deux racines latines : *genius* « divinité tutélaire, démon », incarnation de l'inspiration venant d'ailleurs, et *ingenium* « esprit, intellect, intelligence extraordinaire,

16. Le mot *phosphore* a pour sens étymologique la luminosité (grec φωσφορος « lumineux, brillant » de φως « lumière »). La luminosité étant symboliquement liée à l'esprit, le verbe *phosphorer* signifie, dans le registre familier, « travailler intellectuellement ». Ce qui peut expliquer, entre autres, l'association entre *phosphore* et *génie* dans ce passage.

17. Voir Prinderre, 2002.

talent », allusion au « génie » du poète, à son esprit fulgurant, qui a sa source dans la présence d'une divinité.

La magie de la pierre, donnant accès à un ailleurs grâce à la force transfigurante de la métaphore, se retrouve dans une autre annotation de Saint-John Perse, où elle apparaît dans une évocation plus visuelle qu'odorante, et devient le support d'un dessin figuratif :

Texte français : « Je sais la pierre tachée d'ouïes » (*Anabase*, VII, OC : 105)

T. S. Eliot : « I know the stones pitted with earholes » (ms. *Anabasis*, VII, p. 16)

Variante de Saint-John Perse : « [I know the stones] stained [with] gills / ears » (p. 16)

Commentaire de Saint-John Perse : « J'ai pensé aux plaques de lichens sur les pierres, et, par association, aux ouïes, écailles, dartres des lézards. »

Éditions 1930 et 1949 : « I know the stones gillstained. »

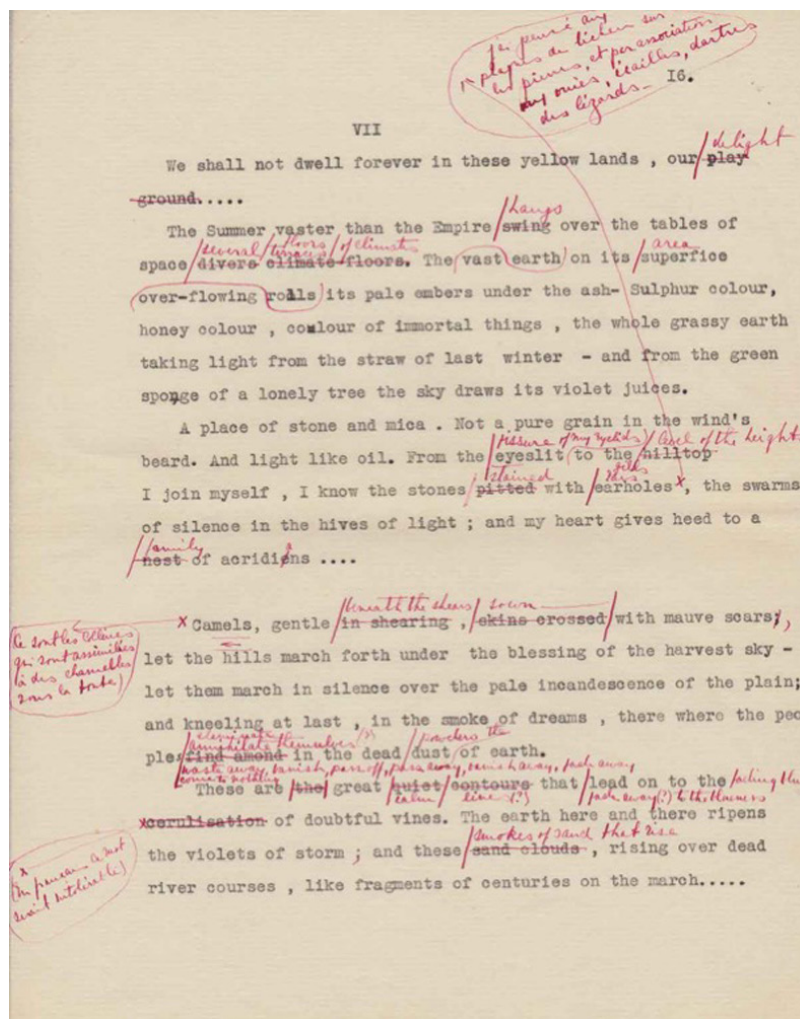


Fig. 2 – T. S. Eliot, « Anabasis », manuscrit dactylographié de la traduction d'*Anabase* de Saint-John Perse, avec corrections de l'auteur reportées par Marguerite Caetani, c. 1929, f° 18. Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

Ici, le commentaire de Saint-John Perse associe à sa valeur explicative un intérêt génétique : remontant le chemin de la création en poursuivant la naissance de l'image poétique à partir de son origine imaginaire, Saint-John Perse livre la clé herméneutique de la métaphore picturale. La genèse et le fonctionnement intime de l'engendrement scriptural à partir d'une représentation imaginaire se révèlent ici d'ordre visuel, figuratif, sémiotique : le dessin du lichen sur la pierre rappelle la forme aquadynamique des ouïes et des écailles reptiliennes. Le transfert métaphorique est motivé par une analogie de forme : pour pouvoir traduire, il faut voir, retracer la vision initiale ayant inspiré le passage figuré. S'opposant à l'exemple précédent, où la métaphore reposait sur une motivation « verticale », créant une liaison entre les éléments concrets et abstraits en conférant au dernier une qualification sensorielle (« odeur cérébrale »), l'association figurative est ici « horizontale », le dessin du lichen sur la pierre et la forme des branchies du lézard représentant tous deux une réalité concrète et visuelle.

Les commentaires de Saint-John Perse à destination de T. S. Eliot remplissent ainsi une fonction herméneutique : ils éclairent le fonctionnement sémantique des configurations métaphoriques, en livrant cette fameuse clé interprétative dont parle le traducteur d'*Anabase* au début de son aventure :

I confess that this is more difficult than I thought initially. The idea (and there decidedly is one), is conveyed by a cumulative succession of images and one cannot simply translate the images, one must find equivalents that cannot be done bit by bit, but by founding an English *key* to the combination¹⁸.

À cette première fonction herméneutique s'ajoute une valeur *génétique*, puisque Saint-John Perse dévoile également, dans les commentaires que nous venons d'analyser, l'intention créatrice qui est à l'origine du processus scriptural, ainsi que le cheminement imaginaire qui a donné naissance aux réseaux métaphoriques de son œuvre.

Variantes créatrices

Participant activement à l'écriture traduisante, les variantes créatrices de Saint-John Perse dévoilent son désir de réécrire son poème en anglais, de sorte que la genèse poétique persienne, passant d'une langue à l'autre, peut être qualifiée de translingue. Dans cette perspective, l'activité d'autotraduction se rapporte moins à une invention redoublée dans la langue seconde qu'à une genèse prolongée par-delà la frontière linguistique. Ainsi les procédés scripturaux que nous pouvons observer en anglais obéissent-ils souvent à ceux que nous avons pu analyser lors de l'émergence du texte français, comme par exemple le procédé étymologique dans le passage suivant.

C'est en effet le recours à l'étymologie qui illustre la fonction autoréférentielle de l'écriture poétique, et qui fait d'*Anabase*, épopée de la conquête guerrière, une quête poétique – l'histoire d'une naissance et d'une ascension créatrices.

Texte français : « Les cavaliers au fil des caps, assaillis d'aigles lumineuses et nourrissant à bout de lances les catastrophes pures du beau temps, publiaient sur les mers une ardente chronique. » (*Anabase*, IV, OC : 102.)

18. T. S. Eliot, lettre à Marguerite Caetani-Bassiano, octobre 1926, Archive Caetani, Rome ; nous soulignons.

T. S. Eliot : « The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, stirring with their speartips the catastrophes of fine weather, issued over the seas a fervent report. » (ms. *Anabasis*, p. 13.)

Correction de Saint-John Perse : « [The horsemen on the crest of the capes,] assailed [by luminous eagles,] and nourishing on the tips of their spears the pure catastrophes of sunshine, published [over the seas] an ardent chronicle. »

Édition 1930 : « The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, and feeding on their spear-tips the pure disasters of sunshine, issued over the seas a fervent report. »

Édition 1949 : « The horsemen on the crest of the capes, battered by luminous eagles, and feeding on their spear-tips the pure disasters of sunshine, published over the seas a fiery bulletin. »

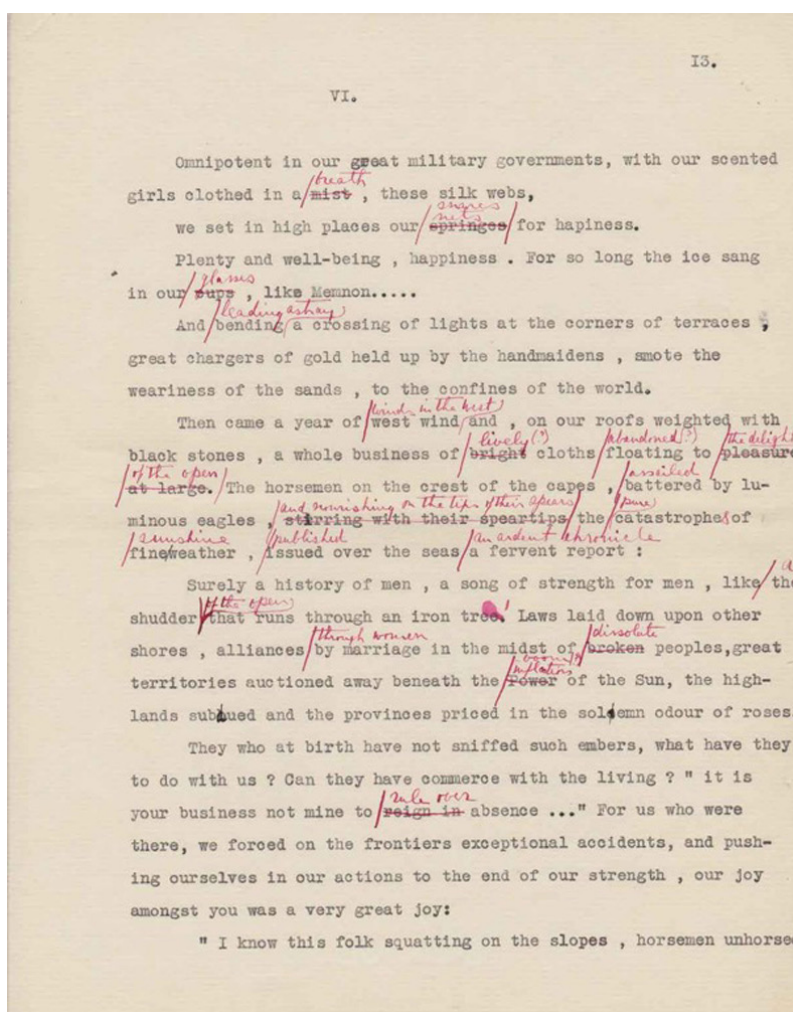


Fig. 3 – T. S. Eliot, « Anabasis », manuscrit dactylographié de la traduction d'*Anabase* de Saint-John Perse, avec corrections de l'auteur reportées par Marguerite Caetani, c. 1929, f° 15. Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.

Témoignant d'une création continue et translingue, les variantes de Saint-John Perse maintiennent systématiquement la même étymologie entre l'expression française et son équivalent anglais, tandis que les propositions lexicales de T. S. Eliot tendent à contourner ce rapprochement entre la langue d'origine et sa traduction par l'existence d'un étymon latin commun. Alors que

Saint-John Perse propose *ardent chronicle* pour « ardente chronique », T. S. Eliot choisit *fervent report* dans la première édition, et *fiery bulletin* dans la deuxième. De même, Saint-John Perse préfère *nourishing* pour « nourrissant », alors que T. S. Eliot élit le verbe *feeding*. Une troisième fois, Saint-John Perse investit sa récréation translingue d'un principe étymologique, en choisissant *published* pour « publiaient » ; T. S. Eliot recourt d'abord au verbe *issued*, puis le remplace, dans la deuxième édition, par *published*, certainement sur demande de l'auteur.

Sans doute T. S. Eliot écarte-t-il d'abord cette « facilité étymologique » pour éviter un faux sens en anglais ; mais c'est précisément cette crainte qui conduit souvent à une inflexion sémantique dans la traduction éliotienne, dépouillant le texte persien de sa profondeur mythique. Prenons par exemple le mot *chronique*, qui désigne un genre historique relatant des exploits politiques et guerriers – et qui deviendra, en 1960, le titre d'un recueil de Saint-John Perse. La thématique belliqueuse, présente également dans le genre historique de l'épopée, traditionnellement écrite en vers, est illustrée dans le passage par un riche lexique militaire – « cavaliers », « assaillir », « lances », « ardent », « catastrophe ». Saint-John Perse confère au mot *chronique* une valeur métapoétique, situant ainsi sa propre *Anabase* dans une tradition littéraire et l'inscrivant dans le sillage de Xénophon et de son *Anabase*, récit de la retraite des Dix Mille.

Même si toute allusion à l'héritage antique est démentie par l'auteur¹⁹, c'est probablement pour cette raison intertextuelle que Saint-John Perse écarte les propositions de T. S. Eliot, « bulletin » (journal, communiqué) et « report » (compte rendu, rapport), expressions qui ne désignent aucun genre littéraire historique, contrairement au terme anglais *chronicle* (traduction exacte du mot français *chronique*) qui revêt dans le passage une signification réflexive et autoréférentielle.

Pour Saint-John Perse, traduire signifie avant tout recréer l'univers imaginaire du poème dans la langue seconde, ainsi que le mythe créateur qui lui a donné naissance. Aussi le songe poétique conçu dans l'ivresse dionysiaque engendre-t-il le mouvement du devenir qui traverse non seulement le poème, mais aussi l'acte créateur. L'enthousiasme et l'illumination, à la source de la vision poétique, ne cessent de faire leur apparition dans *Anabase*, qui pose ainsi les principes mythiques et éthiques de la création et illustre les pratiques d'une divination archaïque, assimilant le message divin à un oracle :

Texte français : « Trahissant l'âme la moins sobre et soulevé des pures pestilences de la nuit, je m'élèverai dans mes pensées contre l'activité du songe ; je m'en irai avec les oies sauvages, dans l'odeur fade du matin !... » (*Anabase*, V, OC : 100)

T. S. Eliot : « With an unreserved soul and roused from the pure pestilences of night, in my thoughts I protested against the activity of dream, I shall be off with the wild geese, in the *thin scent* of morning. » (ms. *Anabasis*, V, p. 11)

Variante de Saint-John Perse : « Betraying the last sober soul [and roused from the pure pestilences of night, in my thoughts I] will protest [against the activity of dream, I shall be off with the wild geese in the] *nauseous smell* [of morning]. »

Palette de Saint-John Perse : « nauseous / mawkish / squeamish / sickening »

Commentaire de Saint-John Perse : « J'aurais souhaité un mot qui pût rendre, pour l'absolu du poème, ce qu'il y a à la fois d'écœurant et de sacré dans « l'odeur de viscères » du matin. (cf. idée primitive de sacrifice : entrailles.) »

19. Voir le commentaire de Saint-John Perse sur la première page du manuscrit de T. S. Eliot, à propos du titre : « Le mot "Anabase" est neutralisé dans ma pensée jusqu'à l'effacement d'un terme usuel, et ne doit plus suggérer aucune association d'idées classiques. Rien à voir avec Xénophon. »

tion par les augures. La palette de Saint-John Perse décompose les éléments sémantiques de cette odeur du matin, que le poète tente de recréer dans sa totalité dans le texte anglais : elle est à la fois *fade* (mawkish), *nauséabonde / écœurante* (nauseous / sickening), et, épousant une valeur passive, *dégoûtée* (squeamish – littéralement « qui a la nausée »). L'odeur fade du matin, fétide, douceâtre, fait écho aux « pestilences de la nuit », odeur infecte, miasme putride et écœurant. L'assonance en [a] reproduit phonétiquement cette fadeur nauséabonde (« les oies sauvages, dans l'odeur fade du matin ») dans le texte français, procédé sonore que T. S. Eliot parvient à restituer par une allitération en [s] : « *the least sober soul [...] in the sick / stale smell of morning* ». À travers le commentaire de Saint-John Perse, nous découvrons que cette senteur possède une valeur métaphysique : comme ailleurs²⁰, la présence transcendante se manifeste ici par la sensation la plus concrète, la plus intense, dans l'émanation la plus épaisse, la plus « charnelle » de l'être. Le « songe », en revanche, activité spirituelle qui s'oppose à la densité de la sensation, activité nocturne et dangereuse aussi parce qu'ouvrant l'accès au royaume du subconscient et à la profondeur nocturne de l'indistinct, doit céder devant la « pensée » et le départ matinal – « je m'en irai avec les oies sauvages » – nécessaires pour le travail conscient de la divination créatrice. Les métaphores de la divination, appartenant à l'univers mythique de la civilisation romaine, renvoient ici au travail créateur, qui est défini par une activité herméneutique et investi d'un pouvoir sacré, oraculaire.

Les variantes créatrices de Saint-John Perse dévoilent ainsi le désir créateur du poète qui se poursuit dans la langue anglaise, tout en révélant les constantes scripturales de la genèse initiale – par exemple le principe étymologique, pilier stylistique de l'univers mythique d'*Anabase*. L'activité traduisante de Saint-John Perse est créatrice autant qu'elle possède une valeur génétique, de sorte que nous pouvons parler ici d'une création poétique toujours recommencée, à l'origine d'une véritable genèse bilingue.

Conclusion

La création partagée à l'origine d'*Anabasis* se révèle comme une aventure unique qui réunit deux grands poètes de la modernité, transformant l'écriture traduisante en une véritable *poïesis*, une anabase scripturale toujours renouvelée. Si « Saint-John Perse fait à juste titre état des conséquences “incalculables” d'avoir été traduit par un poète du prestige et du talent d'Eliot – c'est grâce à *Anabasis*, la traduction anglaise d'*Anabase*, qu'il attirera l'attention du monde anglo-saxon, non seulement en 1930 mais au cours des éditions successives » (*LA* : 17) –, T. S. Eliot reconnaît pour sa part la vertu inspiratrice de cette aventure de transposition, qui participe à la genèse de sa propre œuvre en cours – les poèmes *Ash Wednesday* (1927-1930) et « *Journey of the Magi* » (1927, *Ariel Poems*) –, tout en imprégnant d'une résonance secrète son œuvre future – par exemple « *Burnt Norton* » (1936) dans *Four Quartets*. Dans son article d'hommage intitulé « Un feuillet unique », T. S. Eliot (1965 : 198) affirme cette influence qu'a exercée l'œuvre persienne sur sa propre production littéraire : « On voit son influence dans quelques-uns des poèmes que j'écrivis après avoir achevé la traduction : influence des images et peut-être aussi du rythme. Ceux qui examineront mes derniers ouvrages trouveront peut-être que cette influence persiste toujours. »

La valeur génétique des traces de cette collaboration traductive est indéniable : le manuscrit de T. S. Eliot, chargé des annotations persiennes, porte le témoignage vivant d'une création à

20. Voir l'odeur du phosphore, « l'odeur fulgurante et subtile, l'odeur chimique et spirituelle de la cérébration » (ms. *Anabasis*, p. 25).

quatre mains, métamorphosant le processus traductif en une genèse partagée dont nous avons relevé certains aspects marquants. Les commentaires à l'intention du traducteur et l'expérimentation lexicale qui se dévoile dans les paradigmes de variantes de Saint-John Perse montrent la double fonction, à la fois herméneutique et créatrice, de l'autotraduction persienne. Le désir créateur qui s'y fait jour donne naissance à une réécriture en anglais, deuxième langue de création d'un écrivain plurilingue.

Bibliographie

Sources primaires

- ELIOT, Thomas Stearns, 1929, Manuscrit *Anabasis*, Fondation Saint-John Perse, Aix-en-Provence.
- , 1930, « Preface », in Saint-John Perse, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber & Faber, p. 7-11.
- , 1949, « Note to revised edition », in Saint-John Perse, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, New York, Harcourt & Brace, p. 13-14.
- , 1958, « Note to the third edition », in Saint-John Perse, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber & Faber, p. 15.
- , 1965, « Un feuillet unique », trad. Dominique Aury, in *Honneur à Saint-John Perse*, Paris, Gallimard, p. 18-19.
- Lettres atlantiques. Saint-John Perse, T. S. Eliot et Allen Tate (1926-1970)*, 2006, *Cahiers Saint-John Perse*, 17, éd. Carol Rigolot. [LA]
- SAINT-JOHN PERSE, 1930, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber & Faber.
- , 1938, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, New York, Harcourt & Brace.
- , 1949, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, New York, Harcourt & Brace.
- , 1958, *Anabasis*, trad. T. S. Eliot, Londres, Faber & Faber.
- , 1972, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Sources secondaires

- BELINGARD, Laurence, BOISSEAU, Maryvonne & SANCONIE, Maïca, 2017, « Traduire, créer », *Meta : Journal des traducteurs*, vol. 63, n° 3 « La traduction littéraire comme création », p. 489-500.
- BOISSEAU, Maryvonne, 2009, « Traduire Saint-John Perse en anglais : intuition critique et raison poétique. Entre Denis Devlin et Derek Mahon », *Souffle de Perse, Revue de la Fondation Saint-John Perse*, n° 14, p. 189-214.
- CAMELIN Colette & GARDES-TAMINE, Joëlle, 2002, *La Rhétorique profonde de Saint-John Perse*, Paris, Champion.
- GRÉSILLON, Almuth, 1994, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France.
- HARTMANN, Esa Christine, 2007, *Les Manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante*, Paris, L'Harmattan.

- , 2018, « Discovering the coulisses of artistic collaboration: A genetic reading of the English translation of Saint-John Perse's poem *Amers* », *Ilha do Desterro. A Journal of English Language, Literature in English and Cultural Studies*, vol. 76, n° 2, p. 153-164.
- , 2020, « Saint-John Perse et T. S. Eliot : une traduction à deux plumes », in Patrick Hersant (dir.), *Traduire avec l'auteur*, Paris, Sorbonne université Presses, p. 45-73.
- HERSANT, Patrick, 2019, « La troisième main : réviser la traduction littéraire », in E. Hartmann et P. Hersant (dir.), *Au Miroir de la traduction. Avant-texte, intratexte, paratexte*, Paris, Archives contemporaines, p. 45-70.
- (dir.), 2020, *Traduire avec l'auteur*, Paris, Sorbonne université Presses.
- LEVILLAIN, Henriette, 1987, *Sur deux versants. La création chez Saint-John Perse d'après les versions anglaises de son œuvre poétique*, Paris, Corti.
- LEYRIS, Pierre, 1990, « Quand T. S. Eliot parle Perse », *Palimpsestes*, n° 2, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 19-27.
- LITTLE, Roger, 1984, « Saint-John Perse et James Joyce : genèse d'un pseudonyme », in Roger Little (dir.), *Études sur Saint-John Perse*, Paris, Klincksieck, p. 199-203.
- PRINDERRE, Corinne, 2002, *Le mot pierre dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse. Contribution du vocabulaire géologique à la poétique persienne*, Thèse de doctorat sous la direction de Joëlle Gardes-Tamine, Université Aix-Marseille 1.
- RIGOLOT, Carol, 2002, *Forged Genealogies: Saint-John Perse's Conversations with Culture*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- SPERTI, Valeria, 2016, « La traduction littéraire collaborative entre privilège auctorial et contrôle traductif », in Alessandra Ferraro et Rainier Grutman (dir.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Paris, Classiques Garnier, p. 141-167.
- VENTRESQUE, Renée, 2007, *Saint-John Perse dans sa bibliothèque*, Paris, Champion.



3

La traduction au miroir



From *Voluptuous Pleasure* to *Voluptés*: Delving into the Literary Translation Process¹

ABSTRACT

As a literary translator, I am both a reader and a rewriter of the source texts. It is thus the very nature of my work to straddle the so-called “creative-critical divide.” This paper aims at giving a hands-on account of how the creative-critical divide impacts on my translation work. It focuses on my translation of three stories by Toronto author Marianne Apostolides where bodily/sexual tension was most present: “What We Do For Money,” “Coming of Age” and “Like a Cat.” Drawing from the principles of research-creation and genetic translation studies, I retrace my creative process from reading and interpreting to rewriting the texts in French by examining various drafts produced over several months, as well as verbalizing and categorizing my own feelings toward the original text and my translations.

Keywords: literary translation; translation process; creativity; subjectivity; ideology

RÉSUMÉ

Au titre de traductrice littéraire, je joue à la fois le rôle de lectrice et de récrivaine. Ma tâche consiste donc à réconcilier impératif artistique et jugement esthétique. Cet article vise à exposer les effets concrets de cette dichotomie entre création et critique sur ma propre pratique. En l’occurrence, je me pencherai sur ma traduction de trois récits de la Torontoise Marianne Apostolides présentant une tension physique ou sexuelle particulièrement marquée : « Ce qu’on peut faire pour de l’argent », « L’éveil » et « Le jeu du chat ». Puisant dans les principes de la recherche-création et de la traductologie génétique, je retracerai mon processus créatif, depuis mes lectures préliminaires et interprétations jusqu’à la réécriture des récits, en analysant des ébauches produites sur plusieurs mois, puis en verbalisant et en catégorisant mes émotions par rapport aux originaux et à mes traductions.

Mots-clés : traduction littéraire; processus de traduction; créativité; subjectivité; idéologie

*

1. This work was supported by the Fonds de recherche du Québec – Société et Culture (Appui à la recherche-création) under Grant 2016-RC-191316. The author thanks Benoit Laflamme for proofreading this article.

According to Nathalie Watteyne, reading is an integral part of an author's creative process (Watteyne, 2001: 17). In literary translation, an intimate, close reading of the original is definitely a *sine qua non*, as the translator needs to "grasp" the source text, both in the proper and in the figurative sense. According to Henri Meschonnic, most translators harbour a wealth of preconceived ideas that have an impact on their translation choices: as the target text is written, the translator's own grid is incorporated into it (Meschonnic, 1999: 89). Whether they wish to or not, translators can thus only translate from their personal "filter," itself influenced by their day and age, and the culture or social class they belong to. Andre Lefevere distinguishes between two "grids" that can influence the translation process: a conceptual, and a textual one, both of which would be the result of a socialization process (Lefevere, 1999: 75). In some ways, this relates to what is now commonly called "situated knowledge." As Silvia Gherardi (2008: 521) explains, everyone's knowledge (including the translator's) is situated on at least four levels: 1. in the body (which is necessarily gendered); 2. in the dynamics of interaction (not only between individuals, but also with anything else that makes up the natural world, which could include texts); 3. in language (for translators, the word should be plural); 4. in a physical context (any material conditions that may influence translation practice). All of these factors (including gender identity, which Meschonnic and Lefevere seem to leave out) will have an impact on how a given translator will interact with certain texts or passages. Unfortunately, translators are often unaware of their own situatedness and of the ways in which it can "filter" information and influence the translation process and outcome. For instance, Susagna Tubau observed in her study of Rivera Garreta's translation of Virginia Woolf's *A Room of One's Own* an involuntary and unconscious "gap between the translator's intention to be sensitive to gender issues [...] and the result" (Tubau, 2013: 53). It is not enough for translators to "possess in-depth knowledge of the ideas, beliefs, and values that connect languages being translated" (Nissen, 2013: 25); they must also acknowledge their own situatedness and filters, and learn to explore their characteristics; because they may only reduce their interference once they become aware of their existence (*ibid.*: 81). So the translator's task not only consists in working on the target text and language, but also on his or her own ideas about language and culture (Meschonnic, 1999: 98-99). Becoming aware of one's grid and influence, however, takes time and effort: "A meticulous source-target text description therefore becomes a type of forensic analysis with the aim of uncovering not just what the source or the target text independently 'mean' but whether the target text is altering the message of the source text." (Munday, 2007: 197)

A "forensic analysis" of my translation practice is precisely what I intend to present here. As a literary translator, I am well aware that I am both a reader and a rewriter of the texts I tackle. It is the very nature of my work to straddle the creative-critical divide. As a white, female, cis-gendered professor and researcher from Quebec, I am also well aware that my knowledge is situated. But how do my situatedness and inherent filters affect my creative process? What interests me is my own practice and how it has played out and evolved as a form of creative reading/writing in the course of a concrete translation project. Drawing from the principles of research-creation and genetic translation studies, I will give a hands-on account of how the creative-critical divide impacted on my French translation of a book of short stories entitled *Voluptuous Pleasure: The Truth About the Writing Life* by Toronto author Marianne Apostolides (originally published by BookThug in 2012) for La Peuplade publishers.

I will focus on the translation process of three stories where bodily/sexual tension was most present: "What We Do for Money," "Coming of Age" and "Like a Cat." I chose these three stories

because “sex-related language” is an area where “translators tend to censor themselves—either voluntarily or involuntarily—in order to produce rewritings which are ‘acceptable’ from both social and personal perspectives” (Santaemilia, 2008: 222). I will retrace my creative process from reading and interpreting Marianne’s stories to rewriting them. To do so, I will analyze representative excerpts of drafts produced over several months, then verbalize and categorize my own feelings (positive, negative or neutral) toward the original and my translations. Jeremy Munday suggests that “shifts in key features, when they do occur, may arise both from the conscious strategy of the translator but also [...] from less conscious translation choices [...] that pertain to the translator’s unique experience of the two languages” (Munday, 2007: 213), to which I would add those pertaining to her unique experience of a text. Indeed, we shall see that the way I received each individual text noticeably influenced my translation process.

1. Research-Creation

Research-creation is a relatively new paradigm in the Humanities, and it has not yet been formally incorporated into Translation Studies. The Social Sciences and Humanities Research Council describes it as “[a]n approach to research that combines creative and academic research practises, and supports the development of knowledge and innovation through artistic expression, scholarly investigation, and experimentation. The creation process is situated within the research activity and produces critically informed work in a variety of media (art forms).”² What differentiates it from more conventional, empirical or applied research is the fact that creative practice is the very locus of the investigation: “La démarche de création constitue [...] le lieu d’expérimentation, d’observation et l’objet d’analyse.” (Bruneau and Burns, 2007: 115) In the Canadian context, according to Chapman and Sawchuck, research-creation “is not so much a ‘new’ method as it is a ‘newly recognized’ academic practice that has gained ground [...] since the beginning of the 21st century.” (Chapman and Sawchuck, 2012: 6)

The project and methodology I am putting forward fall within the scope of what Bruneau and Burns describe as “Théoriser sa pratique par l’élaboration d’un projet artistique.” In this type of investigation, they explain, the work “mediates” between theory and praxis (Bruneau and Burns, 2007: 166-167). This approach would correspond to what Chapman and Sawchuck (2012: 7) call “Research from Creation,” where art productions “can also be ways of generating research data that can then be used to understand different dynamics” (*ibid.*: 16).

While literary translations have often been the subject of translator “commentaries,” they have rarely, if ever, to my knowledge, been studied from a research-creation perspective, at least not in the academic sense I am referring to here³. Here is a case in point: while creative writing appears among the twenty-odd fields listed by SSHRC as potential venues for research-creation, literary translation is nowhere to be seen. It is also absent from the list of eight “Literary Production and Experimentation” fields listed by the Fonds de recherche du Québec – Société et Culture⁴. I, however, believe that research-creation is an ideal framework to pave the way for translation scholars/practitioners to study their own practice from a heuristic point of view. According to Clark Moustakas, heuristic research “refers to a process of internal search through which one discovers the nature and meaning of experience and develops methods and procedures

2. See <http://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programmes-programmes/definitions-eng.aspx#a22>. [All URLs referred to in this chapter were accessed on 10 may 2020.]

3. Translator commentaries tend to be prescriptive instead of descriptive, aiming at justifying solutions or explaining why a given strategy was chosen instead of another.

4. See <http://www.frqsc.gouv.qc.ca/en/le-frqsc/mission-et-domaines-de-recherche#2-WFA>.

for further investigation and analysis” (Moustakas, 1990: 9). Because heuristics takes its roots in the study of the researcher’s personal experience, it has been widely applied in the Arts and Humanities, and also seems relevant to literary translation.

2. Methodology

At a conference on “La recherche-création dans l’Université du 21^e siècle” in May 2012, Isabelle H roux (2012) presented the results of a research on her creative process as a guitarist when learning to play from sheet music a piece she had never heard before. In her talk, H roux introduced a model developed by Chaffin, Imreh & Crawford (2002: 100-135) to describe the creative process involved in learning to play a piece of music. Literary translations, like musical interpretations, are derivative works. Translators and musicians alike work from an already existing object—a source text or a score—to create a new object: a target text or a performance. This musical analogy has often been brought forward in Translation Studies⁵. Conceptually, then, literary translation can be conceived of as a process of appropriation akin to that of the interpreter practising towards a performance. It seems particularly fitting, then, to study my own creative translation process by adapting a model developed by music scholars⁶. Because it was based on descriptive, empirical observations instead of a prescriptive approach, I find this model more relevant than the ones traditionally applied in literary translation⁷.

I kept the different stages outlined by Chaffin, Imreh & Crawford, but defined them in relation with the act of translating, instead of music interpretation. The first stage, “scouting it out,” would involve the first readings of the source text in order to have an overview of the main challenges and issues. The second stage, “section by section,” would deal with the first rough drafts of a text, not necessarily in chronological order, to try my hand at reproducing the author’s voice. The third, so-called “grey stage” would focus on editing drafts in order to produce a satisfying complete version. The fourth stage, “putting it together,” would aim at producing a first “final” version of the manuscript. Finally, the fifth stage, “polishing,” leading to the definitive, publishable version, would involve third parties: a bilingual editor proposing an edited version based on a thorough comparison of the source and target texts, and a unilingual editor proposing (usually minor) corrections before publication.

In many ways, my methodology would fit into genetic Translation Studies, since I have put together *avant-textes* to form what could be viewed as a “genetic dossier”⁸. The main difference with traditional textual genetics is that I traced the history of my own process, not somebody else’s. Indeed, in order to map out those five stages in my translation process, I recalled my own initial feelings about each story, and put together all successive drafts of the stories, including the results of changes made by the bilingual and unilingual editors. In each of the stories, I identified twelve segments dealing with sexual tension, in order to study how I had dealt with them in each draft. I will focus here on the segments that show changes. As we will see, the successive drafts of the text that I most liked show almost no changes, and very few shifts in meaning, tone and style. In contrast, those of the two texts I felt uncomfortable with show significant changes and quite a lot of shifts, both in meaning and tone, which were edited heavily thoroughly during stage 3 (the so-called “grey stage”).

5. See Stratford 2014.

6. See Chaffin, Imreh and Crawford, 2002 ; H roux and Fortier, 2014.

7. For a discussion of traditional models used in poetry translation, see Stratford 2014.

8. See Cordingley and Montini, 2015.

3. Case Study

I translated *Voluptuous Pleasure* from June 2013 to August 2014, but the process really began when I got the book from the publishers in March 2013. That is when I first read the book in order to decide whether or not I would accept the contract. From the moment I started reading the book, I knew it would be challenging. Composed of nine stories inspired from the lives of the writer and her family, it constantly blurs the boundaries between autobiography and fiction, questioning the very act of writing stories and history itself. But one of the things that proved to be most challenging throughout the process was preserving the continuous physical—and often-times sexual—tension pervading the narration. One of my main issues, once I had produced my first drafts, was to retrieve the numerous allusions to the body and to sex (more or less subtly) omnipresent throughout the book and make a conscious effort to carry them across into French without unwittingly censoring them or turning them into some kind of purple prose. That issue, however, was not present at the same level in all three stories. In fact, it would seem that my first perception of each text as a reader (itself a result of the first stage of my translation process—“scouting it out”) had an impact on my capacity to render sexual connotations adequately, especially during the second stage of the process (“section by section”).

3.1. First Encounters with the Stories: Stage 1 – Scouting it Out

“What We Do for Money,” the second story of the book, was the first text that caught my eye and made me want to translate the book. It follows Marianne as she visits a brothel in Nevada to interview prostitutes and owners about legal prostitution. Told from Marianne’s point of view in the present tense, it puts the reader in her shoes and in the middle of the brothel itself. I was on the bus to Montreal when I read it, and I could easily identify with the author’s voice: I recognized myself in this Princeton undergrad, who had wanted to find out all about sex by writing a research paper. At the beginning of the text, Marianne feels out of place and uncomfortable as she interacts with George, a huge, imposing man who owns the brothel. At the end, Marianne shortly regains her cool in a dialogue between herself and a prostitute whom she finds attractive. The whole scene is full of brutal sensuality. I loved it and felt entirely in tune with it. I felt sure that I would find Marianne’s voice in French, and that this would be the story to try my hand at it. Thus, my feelings on “What We Do for Money” qualify as overall very positive.

As I read the four following stories, I was convinced of my capacity to render Marianne’s stories in French. So I accepted the contract and signed it before having read the whole book. Then I came upon “Coming of Age.” That story made me so uncomfortable that I almost regretted signing the contract. I instantly felt the burden that translating it would represent. The text focuses on the forced friendship between twelve-year-old Marianne and a mentally disabled fifteen-year-old called Becky. It contains a lot of sexually charged puns and swearwords (which fascinate Becky), but many descriptions of Becky’s demeanour and of the church grounds where Marianne finds refuge abound in sexual connotations. Becky’s relationship to sex is completely shameless: at the end of the story, she even masturbates in front of Marianne as if it were the most normal, casual thing. But for teenage Marianne, who is only starting to discover her budding sexuality, this is disturbing, shocking, and shameful. And the author very aptly passed on those negative feelings to me, a necessarily close reader of the text. It was hard getting over the discomfort I felt as I read—and reread—the text before translating it.

In the book, “Like a Cat” immediately follows “Coming of Age.” It is a much longer text than the previous two, almost twice as long. It focuses on adult Marianne, as she struggles

financially after her divorce, working nights as a belly dancer in a Toronto Greek restaurant. But the story is actually about her meetings with a married man whom she hopes to seduce with her belly-dancing anecdotes. The erotic charge of the story is obvious, but it is also extremely specialized from a lexical point of view. As I first read the text, I was keenly aware of the sensuality of the scenes, yet felt overwhelmed with the English terminology for belly-dancing, much more precise than French when it comes to describing movement. I was not uncomfortable with the sexually charged atmosphere of the story per se, so my feelings toward the text were neutral in that respect. However, I did feel challenged by how the dancer's movements were expressed linguistically: I sensed that the actual words and the syntax would be hard to render fluidly while retaining the erotic charge. For me, then, that text presented technical translation issues.

How I felt about each of these texts had an impact on how I tackled the translation of sexually charged passages. Santaemilia writes that “[a]mong the least obvious types of self-censorship—which can, however, be revealed through rigorous linguistic analysis—are partial translation, minimisation or omission of sex-related terms” (Santaemilia, 2008: 225). As we shall see, I fell prey to all three types of self-censorship in the first drafts of the two stories I had negative and neutral feelings about, but did not censor myself when translating the story I felt positively toward.

3.2. *Translating the Stories: Stages 2 to 5*

3.2.1. *Stage 2: Section by Section*

For this project, stage 2 of my creative process (“section by section”) started with “What We Do For Money,” the very first story I translated. Six drafts (June 25-29 and July, 27) correspond to when I started translating the book, and was still “playing it by ear.” Most of these are incomplete (the first complete one is dated June 28). About six months later, I got to work on “Coming of Age,” the fourth story I translated (after “What We Do for Money,” “Boxes,” and “Coyote Pup”). At that point, I was starting to feel more confident “writing like Marianne” in French. Five drafts correspond to the second stage, all of them produced in January 2014 (15, 16, 30 [2 drafts], and 31). The January 31 draft of is the first complete one. I started translating “Like a Cat” in March 2014, little over a month after finishing my first complete draft of “Coming of Age,” but the heavy work seems to have happened mid-May. All in all, there were 14 drafts of “Like a Cat.” The “section by section” stage spans over eight drafts. The first two drafts were produced in March 2014, but two weeks apart, (March 6 and 21). The six others were done over two months (two on April 14; three on May 15; one on May 16).

What this draft calendar reveals is that the first story was translated over four consecutive days (June 25-28, 2013); the second, also over four days, but split into two groups of two consecutive days (January 15, 16, 30 and 31, 2014); and the third, over five days spread over two months (from March until mid-May). Of course, I did not always spend full days translating. Also, not all texts are equal in length, ranging from 2418 to 4300 words. There may be no correlation between the length of a text and the time it took to translate. Yet it is telling that the longest text (the third) only took one more day to translate than the two previous ones, even though it is twice as long, which suggests that I was picking up speed, feeling more comfortable with Marianne's style and getting a better feel of how it should sound in French.

However, when comparing the various drafts of the second stage, I made another discovery. In the case of “What We Do for Money,” I seem to have barely questioned my first translation choices as far as sexual innuendoes are concerned. Of the 12 relevant excerpts I analyzed, 7 do

not show any variation, from the very first to the very last draft. This could indicate that I felt at ease translating the passages, and that my translation corresponded to what I perceived to be the original meaning and effect. Of course, it does not mean that it contains no shifts. Indeed, the equivalence of a given effect is sometimes not immediate in the translation, but achieved later in the text. For instance, the allusion to male masturbation (“jerk off”) in “He jerked himself onto a stool” (Apostolides, 2012: 41) is lost in my translation, “Il a grimpé lourdement sur un tabouret” (Apostolides, 2015: 51), which focuses solely on the movement of sitting down with difficulty. And I remember thinking at the time that it was an unavoidable loss, since I could find no verb that could convey both actions at once. However, a few lines later, I compensated for said loss by translating “The fabric parted for her fingers” (Apostolides, 2012: 41) as “Le tissu s’est entrouvert pour laisser passer ses doigts.” (Apostolides, 2015: 51) Here, *laisser passer* evokes the expression *se passer le doigt*, which alludes to female masturbation.

Of the four excerpts that do present changes during the “section by section” phrase, two mainly contain minor grammatical changes, such as the addition of pronouns and auxiliaries for a more fluid structure or a change of verb tense (from the descriptive “imparfait” to the active “passé composé”). The two other excerpts are worth further comments. The first concerns an enhancement of sexual connotation. This happened when I translated “I licked my lips which tingled with an unfamiliar wide-alive numbness” (Apostolides, 2012: 45), first as “Je me suis léché les lèvres, qui picotaient, prises d’un curieux engourdissement,” then as “Je me suis léché les lèvres; elles picotaient, prises d’un vif engourdissement jusqu’alors inconnu” (Apostolides, 2015: 56). First, the use of the semicolon helps focus on the lips, putting them “on the spot.” Then, the use of the adjective *prises* alludes to the sexual act (figurative meaning of *prendre*), which, coupled with the *vif engourdissement jusqu’alors inconnu* gives the impression of lips that are being “deflowered.”

The second excerpt concerns a passage about George, who invited Marianne over to his brothel, saying “he could show me a good time” (Apostolides, 2012: 44). Curiously, right from the first translation, I changed the narrative point of view of that segment, making Marianne the active subject and trying to find equivalents for *show a good time*. On June 25, I hesitated between “il s’assurerait que je passe un bon moment” and “il s’assurerait que j’allais bien me divertir.” The next day, I opted for a solution that remained until publication: “me garantissant que j’y prendrais du bon temps” (Apostolides, 2015: 55) instead of the more obvious “qu’il m’y ferait prendre du bon temps.” I did something similar later in the text, with a passage that has not changed at all from my first draft on June 28 up until publication. That excerpt consists of a sexually charged interview with a prostitute. At one point, Marianne writes, “My breath released—a small moan—and her contempt spread over me, thick” (Apostolides, 2012: 47). Right from the first draft, I translated the last part as “et j’ai senti tout son mépris s’abattre sur moi” (Apostolides, 2015: 60), which put the focus explicitly on Marianne’s feelings. The fact that I did not notice those slight shifts until now is revealing. It suggests that I was unconsciously putting myself in Marianne’s shoes, perceiving the original subject and myself as the new one, as central to the story, so much so that I let her become, in French, the active subject of sentences where she stayed passive in English.

In “Coming of Age,” most of the sex-related elements that I struggled with were translated late, at the very end of the “section by section” stage (January 30 and 31), and they eventually led to extensive changes during the next “grey” stage, so I will come back to them further on. During the “section by section” stage per se, there are only three significant variations in the relevant excerpts: the title, an onomatopoeia, and a riddle. The title refers to Marianne’s discov-

ery of sexuality: her own and that of others. In the two first drafts, I was considering calling it “L’initiation.” That choice, although it theoretically can allude to a sexual initiation, did not quite carry the original meaning. Indeed, Becky does not really “initiate” Marianne (she never touches her): she just opens her eyes to a new reality. That is when the possibility of calling it “L’éveil” (the awakening) appeared: it could also suggest something sexual, but more from the “revelation” side of it.

The onomatopoeia is in the following passage: “‘Uhn...’ a Mexican gardener grunted” (Apostolides, 2012: 122). In the first three drafts, I translated it literally as “Un jardinier mexicain a grommelé un ‘han’.” However, the *han* bothered me: although it does exist in French, it does not sound natural. Besides, the Mexican gardeners are depicted as very sexually aware beings in the story. So that *Unh* needed to sound more carnal. At the end of the “section by section” stage, I changed the *han* to a *cri d’effort*, but I still wasn’t satisfied. The final solution would have to wait for the “grey stage,” which I will come back to in the next section of this article.

For now, let us move on to the riddle: “‘What’s black and white and red all over?’ Her pelvis punched up three times: red—all—over. [...] A newspaper!” (Apostolides, 2012: 127) The riddle relies on what Ronald Landheer would call “spoken ambiguity” (1989: 34). Indeed, it is only when you hear it that there can be a confusion between the colour *red* and the past participle *read*. The riddle itself is barely funny, and contains, in fact, no sexual connotation. However, the way in which Becky tells it is sexually charged: she punches her pelvis upon saying “red all over,” giving the segment a whole new, lewd meaning. I wanted to find a simple, childish riddle that I could turn into something a little less innocent. On my first try, I came up with “Qu’est-ce qui peut aller partout en restant dans son coin? Elle a ponctué les derniers mots de trois coups de bassin : dans – son – coin. [...] Un timbre!” However, that sounded forced, especially the pelvic punches on “dans son coin.” I slept on it, and the next day, I went back to look for more riddles on Google, and found this, which ended up being my final solution: “Qu’est-ce qui fait le tour du bois sans jamais y pénétrer? Elle a ponctué le dernier mot de trois coups de bassin : pé – né – trer. [...] L’écorce!” (Apostolides, 2015: 167) What was fun here was that I had found a three-syllable long graphic verb for the pelvic punches: penetrate.

These few changes, especially in the title and riddle, reveal how aware I was of the sexual undertone of the story. That said, they are very real translation challenges: titles, onomatopoeia and riddles often have to be adapted. And that made me conscious of the need to deal with them adequately, as opposed to the passages I reworked during the “grey stage,” which contained less obvious, but no less tricky, challenges.

When I translated “Like a Cat,” there were virtually no changes made during the “section by section” draft, and three of the identified passages did not change at all and were published as such: they all relate to the last part of the story, which recounts Marianne’s last encounter with the married man, and have nothing to do with belly-dancing. A closer look at the drafts, however, clearly suggests that many sexually charged passages relating to belly-dancing caused me problems: no matter where they were in the original text (beginning, middle or end), I only translated them on May 16, the last day of the second stage, where I finally produced a full draft of the story. Also, I underscored three passages and put the English original in a footnote: this points to my dissatisfaction with my solutions and my desire to come back to them to make changes. Two of those three underscored passages, as well as a few others, would undergo significant edits during the following grey stage.

3.3.2. Stage 3: Grey Stage

The third stage (so-called “grey”) for the three stories took place while I was in residence at the Banff International Literary Translation Centre, in June 2014. At that point, I had complete drafts of all three texts but was not ready to call them done. Each of the three translations was revised separately on June 9, shortly after I arrived, as a way for me to get back to work. “What We Do for Money” did not change, at least as far as the excerpts analyzed here are concerned. However, “Coming of Age” underwent significant changes in the draft dated June 19, and “Like a Cat” was heavily revised twice, on June 11 and 20.

As was said before, the first text was the one that made me want to translate the book, and it was also the one I had submitted as a sample of my work to be selected for the Banff residence program. It was the story I had felt most comfortable with, and the one I had spent most time revising. Moreover, I had had a few close friends and colleagues read it before I sent in my application. So by the time I finally got to Banff, that particular translation *was* finished. The two other stories are the ones I most pored over while in Banff. An expert literary translator acted as a mentor, reading them thoroughly and making some highly valuable comments, which prompted me to spend a lot of time retranslating some passages. Indeed, she identified significant problems in each story, namely the unconscious censoring of sexual connotations in “Coming of Age,” as well as overly technical or the purple-prose like descriptions in “Like a Cat,” which drifted away from the original allusions to sex.

In “Coming of Age,” all descriptions linked to the church grounds had a sexual undertone. In one passage, there is the “long-limbed churchman on hands-and-knees,” further described as “that lone churchman on all-fours” (Apostolides, 2012: 122). On January 30, I first translated those passages as “un homme d’église élané qui était à quatre pattes” and “un religieux à quatre pattes qui s’affairait tout seul.” On the same day, I then changed the second passage for “un religieux tout seul dans son coin, en petit bonhomme.” In English, there is a true insistence on the man’s body, which is “long-limbed” and on the ground, in a submissive position. The problem with my solutions was that the man’s “limbs” had disappeared, and that he was basically just crouching. In a second passage, the church is described in a way that recalls the male sexual organ: “it rose erect,” its base being “where the bushes were most dense” (*ibid.*: 122). In my first translations, the spire (“flèche” in French) “se dressait bien droite” which is an accurate description, but devoid of sexual connotation. Further in the text is the Mexican gardener’s *uhn* I mentioned earlier, which I had translated as *han* and then as *cri d’effort*. The final example is taken from the paragraph where Marianne discovers a hidden place behind the bushes, which is vaguely reminiscent of the female sexual organ: “The place was pungent and hidden; it was cramped tight, the bushes tangled, unruly beside the shaft of the church” (*ibid.*: 123). I was uncomfortable with the description, but did not know why, and I was not conscious of the sexual undertones at the time. So I translated the words, but not their connotations: “C’était un endroit isolé qui dégageait une odeur âcre; on s’y sentait à l’étroit parmi les buissons enchevêtrés et rebelles qui longeaient l’église.” The French description was wordy, and watered down: it had lost its evocative power.

While in Banff, I showed this story to my mentor. I wanted her to take a look at how I had adapted the puns, riddles and swearwords, which I thought were the most challenging parts of the text. When I met with her to discuss my translation, she told me that the problem was not the translation of the puns per se, but that the French descriptions were not as sexually charged as in English. She also pointed out that in my French draft, Becky had panties on when masturbating, while the English text suggested that she had taken them off. “Did the scene make you

uncomfortable at all?” she asked me. Then, I realized that it had made me uncomfortable indeed. This awkward masturbation scene with same-sex undertones made me uncomfortable—very much so, and on an intimate level. Suffice to say that my mentor’s comment hit home: I had felt threatened by this scene, and this feeling had tinted my perception of the whole text. Up to that moment, I was not fully aware of my complete discomfort with it. I realized that it had made me leave out, quite unconsciously, some very important stylistic aspects of the text in my translation.

Then, once the grid that Meschonnic refers to had been uncovered, I was able to solve the problems. The churchman regained his limbs (“un homme d’église aux membres élancés”), working knees on the ground (“à genoux par terre”) and then literally on all-fours (“à quatre pattes”), and the Gothic spire “se dressait bien dure” (Apostolides, 2015: 160). As for the Mexican gardener, “[il] a poussé un long gémissement”, and the hidden place behind the bushes became “un lieu couvert qui sentait fort, enfoui sous les buissons enchevêtrés et rebelles autour de la flèche” (*ibid.*: 161-162). All those solutions were found on June 19, several days after having met with my Banff mentor, and they stayed the same until publication.

A similar thing happened when I showed the same mentor my translation of “Like a Cat,” the difference being that I was fully aware of how inadequate some of my descriptions were. I told her to pay special attention to the passages I had underscored. She focused on the following:

I down-hip shimmy-walk toward a group of three boys, then I settle into a loose, fat shimmy – a motion that slowly constricts, still wet but gripping as the music heightens. [...] I muss my hair, shaking my head back-and-forth, my fingers soft and swirling. I close my eyes. My shimmy comes tighter, faster, till I slip into vibration; my legs now move in unison, convulsing the body [...] (Apostolides, 2012 : 141)

She said that my translation did not do justice to the fact that the whole dance evoked a stimulated vulva and vagina as they progressed towards orgasm. It contained far too many adjectives making it overly mechanical, so that the image was lost. She added that I had been overly wordy in other places too, as when I had translated “I shimmy hard, with a playful pelvic thrust, up on the beat” (Apostolides, 2012: 140) as “Mon corps vibre à un rythme endiablé, et je bats la cadence de joyeux coups de bassin”; or like when I had translated “they like the grinds, the scoops, the deep undulations” (*ibid.*: 140) as “ils aiment les déhanchements lascifs, les coups de bassin, les ondulations profondes”. According to her, there were so many epithets that I was turning the text into purple prose. And she was right. “Keep it simple and effective,” she advised me. Once again, she had opened my eyes and enabled me to see past my own grid. In this case, my issue was not the sensuality of the text, but the technicality of the moves described. Teaching general translation for over 10 years has made me acutely aware of how important terminology is. But talking to my Banff mentor, I realized that exact terms did not matter in this case: it was all about carrying over the look and the feel of the scenes. I also realized that *reading* about sensuality/sexuality in private was not as threatening to me as having to *recreate* it for the public eye. Translating passages describing the female sex made me feel like I was being watched, and potentially judged. I was not being prude: I was just used to keeping secrets when it came to sexuality.

I thus edited the passages. The first short segment became much more direct, focusing on the speaking subject: “Je vibre allègrement à un rythme endiablé, ponctué de coups de bassin” (Apostolides, 2015: 195). I also tightened up the second short segment: “ils aiment les déhanchements, les coups de bassin, les longues ondulations” (*ibid.*: 186). The long dance description, however, took days to fix. On 11 June, I was still struggling with the “loose fat shimmy” evoking the vagina, and was not ready to deal with it. Then, on June 20, I found the answer. I even posted a status on Facebook asking friends what they were reminded of when reading “une

ondulation molle et humide qui se contracte à mesure que monte la musique” (*ibid.*: 186). When one of them answered “Musical intercourse!” I knew I had finally succeeded in finding the right wording. Here is a comparative chart of how this passage evolved after I was made aware of its shortcomings:

May 16 to June 9	June 11	June 20
<p>J'avance vers un groupe de trois jeunes hommes en balançant une hanche de haut en bas, puis j'opte pour un shimmy plus relâché, plus langoureux – un lent mouvement de contraction toujours fluide mais de plus en plus vif à mesure que monte la musique. [...] Je mets les mains dans mes cheveux. Je les ébouriffe en tourbillonnant doucement des doigts et en me secouant la tête d'avant en arrière. Je ferme les yeux. Mon shimmy s'accélère, devient de plus en plus trépidant, jusqu'à ce que j'entre en mode vibration; mes jambe bougent maintenant à l'unisson, faisant trembler tout mon corps.</p>	<p>J'avance vers un groupe de trois jeunes hommes en balançant une hanche de haut en bas, puis j'opte pour un shimmy plus relâché, plus langoureux – une lente ondulation humide qui accélère et se resserre à mesure que monte la musique. [...] Je mets les mains dans mes cheveux. Je les ébouriffe en tourbillonnant doucement des doigts et en me secouant la tête d'avant en arrière. Je ferme les yeux. Mon shimmy s'accélère, devient de plus en plus trépidant, jusqu'à ce que j'entre en mode vibration; mes jambe bougent maintenant à l'unisson, faisant trembler tout mon corps.</p>	<p>J'avance vers un groupe de trois jeunes hommes en balançant les hanches, puis j'opte pour un shimmy plus langoureux – une ondulation molle et humide qui se contracte à mesure que monte la musique. [...] Je mets les mains dans mes cheveux. Je les ébouriffe doucement des doigts en secouant la tête. Je ferme les yeux. Mon shimmy s'accélère, de plus en plus trépidant, jusqu'à ce que j'entre en vibration, les jambes à l'unisson, tremblant de tout mon corps.</p>

What this shows is how I went from a very wordy, somewhat literal, and exaggeratedly redundant description of the dance to a more compact, vivid one. By leaving out some neutral terms and concentrating on the most evocative ones, I could produce a much more effective and faithful image of the scene. Also, I was able to find a substantive (*ondulation*), adjectives (*molle* and *humide*) and a verb (*contracter*) that could apply both to the dance and to the female sex organ when it is aroused. I had achieved the desired effect: all new solutions found on June 20 stayed the same until publication.

3.2.3. Stages 4 and 5: from putting it together to polishing

In August 2014, I reread the whole book several times, preparing to hand in the manuscript. At that point, no significant changes were made to the chosen excerpts. This means that the fourth stage of “putting it together” did not involve challenges related to the translation of sexually charged passages: I had overcome the initial curveballs that my own subjectivity had thrown, or so I thought.

The two last drafts of each of the three texts correspond to the fifth and last stage (polishing): one (September 19) where I received corrections from the bilingual editor and the other (November 30), when I received the blueprints with last edits made by the publisher. As it turns out, one last revealing change was made during that fifth stage, in the story that made me most uncomfortable, “Coming of Age.”

During the bilingual editing process, the reviser made me aware of another passage I had euphemistically translated in “Coming of Age.” At one point in the text, twelve-year-old Marianne talks about her lack of understanding of two expressions: “oral sex” and “zipper fuck”

(Apostolides, 2012: 127). Now, *oral sex* is easy enough to understand, but the meaning of *zipper fuck* is not clear. The *Urban Dictionary* describes it as “inserting your penis on the zipper and zip up, causing massive devastation to your penis” (which it is not relevant to this particular story), or “Random sex for fun, but not having any regrets”⁹. When I asked, Marianne said she used it meaning a quick, casual and remorseless sexual encounter. Through all my versions, I had adapted it to “se faire peloter” (to be felt up), which is certainly sexual, but almost innocently so. I used it because I felt the meaning of the expression might have been hard to grasp for a young girl, especially since a *pelote* is a mere *ball of wool*. However, the bilingual editor, suggested that I dare use “faire une pipe” (give a blow job), because of the way it sounds. I had thought of it before but had not dared to use it. It must have been the last remnant of my discomfort with the text. I changed it to *faire une pipe* as soon as I read the editor’s comments. During stages 4 and 5, this was the only significant edit to any of the sexually charged passages, in all three stories combined. This shows just how powerfully my negative feelings impacted on my translation process of “Coming of Age,” as I needed not one, but two external wake up calls before I could produce a translation that would fully convey the effect of the original, one that could make its readers just as uncomfortable reading as I myself had been.

Conclusion

At the results of this case-study show, the creative-critical divide had significant impacts on my translation process of the three selected stories of Apostolides’ *Voluptuous Pleasure*, especially during the “section-by-section” and “grey” stages, that is, the active translation phases. My own life experiences influenced how I read the texts, creating a discomfort that affected my translation of sexually charged passages. First, I proved to be creatively free as I translated the story I most liked, identifying with the narrator so much that I instinctively made her more active and empowered in French. Then, the story that generated most discomfort also caused cases of unconscious self-censorship, even until the polishing stage of the process. I needed outside help from a mentor to become aware of it so that I could overcome my unease at producing a translation that would make the reader just as uncomfortable as I had been. Finally, when I translated the story I felt “neutral” about, my focus was too cerebral and too little attuned to the text’s subtle sensuality. Again, the eye-opening comments of a mentor allowed me to acknowledge and address the shortcomings of my translation. As for the final, published versions of the stories, they contain no more traces of self-censorship.

While literary translators will always leave their mark in target texts, this case-study has shown how they can gain self-awareness during the translation process in order to stay true to the source text. It has also shown that unconscious self-censorship can be avoided before handing in the final manuscript, all the more so if the translator benefits from an objective, external reader. This incursion into possible applications, in the field of Translation Studies, of a research-creation framework and textual genetics methodologies has proven fruitful in opening a literary translator’s “black box.” It would thus be worth pursuing further, especially with regard to transgressive or subversive texts that can bring readers and translators alike out of their comfort zone.

9. See <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=zipper%20fuck>.

Bibliography

[all URLs referred to in this chapter were accessed on 10 may 2020.]

- APOSTOLIDES, Marianne, 2012, *Voluptuous Pleasure: The Truth about the Writing Life*, Toronto, BookThug.
- , 2015, *Voluptés ou la réalité de l'écriture de soi*, trans. Madeleine Stratford, Chicoutimi, La Peuplade.
- BRUNEAU, Monique & BURNS, Sophia L., 2007, "Des enjeux épistémologiques à une recherche hybride de la recherche en art", in Bruneau, Monique and Villeneuve, André (dir.), *Traiter de recherche création en art*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 79-152.
- CHAFFIN, Roger, IMREH, Gabriela & CRAWFORD, Mary, 2002, *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*, Mahwah, N.J., Lawrence Erlbaum.
- CHAPMAN, Owen & SAWCHUCK, Kim, 2012, "Research-Creation: Intervention, Analysis and 'Family Resemblances'", *Canadian Journal of Communication*, n° 37, p. 5-26.
- CORDINGLEY, Antony & MONTINI, Chiara, 2015, "Genetic translation studies: an emerging discipline", *Linguistica Antverpiensia, New Series: Themes in Translation Studies*, n° 14, p. 1-18.
- GHERARDI, Silvia, 2008, "Situated Knowledge and Situated Action: What do Practice-Based Studies Promise?", in Daved Barry and Hans Hansen (dir.), *The SAGE Handbook of New Approaches in Management and Organization*, London, SAGE Publications Ltd., p. 516-525.
- HÉROUX, Isabelle, 11 May 2012, "Création de l'interprétation d'une œuvre musicale : l'ensemble du processus du point de vue cognitiviste", *Penser l'œuvre / L'œuvre pense-t-elle ?*, 80^e Congrès de l'Acfas.
- HÉROUX, Isabelle & FORTIER, Marie-Soleil, 2014, "Expérimentation d'une nouvelle méthodologie pour expliciter le processus de création d'une interprétation musicale", *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 15, n° 1, p. 67-79.
- LANDHEER, Ronald, 1989, "L'ambiguïté : un défi traductologique", *Meta: Translators' Journal*, vol. 34, n° 1, p. 33-43.
- LEFEVERE, André, 1999, "Composing the other", in Susan Bassnett & Harish Trivedi (dir.), *Post-colonial Translation*, London / New York, Routledge, p. 75-94.
- MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MOUSTAKAS, Clark, 1990, *Heuristic research: design, methodology, and applications*, Newbury Park, CA, Sage.
- MUNDAY, Jeremy, 2007, "Translation and ideology: A Textual Approach", *The Translator*, vol. 13, n° 2, p. 195-217.
- NISSEN, Uwe Kjær, 2013, "Aspects of translating gender", *Linguistik Online*, vol. 11, n° 2, <http://dx.doi.org/10.13092/lo.11.914>.
- SANTAEMILIA, José, 2008, "The Translation of Sex-Related Language: The Danger(s) of Self-Censorship(s)", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 21, n° 2, p. 221-252.
- STRATFORD, Madeleine, 2014, "De compte-fil à garde-fou : la lecture du traducteur de poésie", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 27, n° 1, p. 67-93.
- TUBAU, Susagna, 2013, "Rivera Garretas's Translation of Virginia Woolf's *A Room of One's Own*: to what extent does practice meet theory?", in Eleonora Federici & Vanessa Leonardi (dir.),

Bridging the Gap between Theory and Practice in Translation and Gender Studies, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, p. 52-62.

WATTEYNE, Nathalie, 2001, “D’un désir singulier à la prise en compte d’une tradition : positions et perspectives du lecteur”, in Christiane Lahaie & Nathalie Watteyne (dir.), *Lecture et écriture : une dynamique. Objets et enjeux de la recherche en création littéraire*, Québec, Éditions Nota bene, p. 17-24.



La traduction au brouillon : une écriture à l'ouvrage

RÉSUMÉ

L'attention que l'on porte aux manuscrits des écrivains diffère de celle que l'on accorde aux brouillons de traduction. Le traducteur travaille et retravaille son texte afin de n'en publier qu'une seule version, celle à laquelle il aboutit en dernier, toutes les étapes intermédiaires étant considérées comme nécessaires mais sans grand intérêt. Il semblerait que les manuscrits des écrivains donnent à voir l'élaboration d'une écriture, la construction d'une œuvre, alors que les brouillons de traduction ne constituent qu'une série de versions erronées dont les corrections successives n'intéressent pas la critique. Or les brouillons de traduction servent aussi l'interprétation d'une œuvre, et apportent à la traductologie des éléments clés sur les liens entre pratique et théorie. C'est ce que je montre dans cet article en prenant pour exemples mes propres brouillons de traduction du premier roman de Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*. Consignés dans des carnets et partiellement reproduits dans ma thèse, ces brouillons révèlent différents états du texte traduit, résultat d'un travail expérimental qui rend compte de mes trouvailles comme de mes errances.

Mots-clés : Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, génétique des traductions, brouillons de traduction

ABSTRACT

The attention given to writers' manuscripts differs from that given to translators' drafts. The translator works and writes his/her text in order to publish only one version, which (s)he ultimately completes; and all the intermediate steps that led to this final version are generally considered necessary but of little interest. It would thus seem that writers' manuscripts show the elaboration of a piece of writing, the construction of a piece of work, whereas translation drafts constitute only a series of erroneous versions whose successive corrections do not interest the critics. However, it turns out that translation drafts also serve to interpret a piece of work and provide translation studies with key elements on the links between practice and theory. This is what I show in this article, using as examples my own translation drafts of Flann O'Brien's first novel, *At Swim-Two-Birds*. Recorded in notebooks and partially reproduced in my thesis, these drafts reveal different states of the translated text and result from my experimental work, reflecting both my findings and my wanderings.

Keywords : Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, genetics of translation, translator's drafts

La critique génétique, en s'intéressant à l'avant-texte des œuvres, ouvre un espace d'interprétation qui refuse de figer les textes et de considérer leur publication comme leur ultime aboutissement. À partir des manuscrits, des brouillons des écrivains, les généticiens proposent de renvoyer l'œuvre publiée à toutes les autres œuvres qu'elle aurait pu être. Daniel Ferrer précise à cet égard : « Cette différence entre le début de l'œuvre et le commencement de l'écriture [...] ouvre une faille entre le temps de l'écrit et celui de l'inscription, entre l'espace de l'œuvre comme objet et l'espace de l'œuvre comme champ de travail – et c'est dans cette faille, dans cet espacement, que la critique génétique trouve son lieu. » (Ferrer, 2011 : 24-25) Or c'est aussi cette « faille » que le traducteur ouvre béante quand il s'attelle à la traduction d'une œuvre. Son travail consiste à lire l'œuvre et à en proposer une traduction, parmi d'autres possibles. La démarche du traducteur se rapproche en cela de celle du généticien, qui ne clôt pas l'œuvre sur une seule lecture possible mais la déplie. Cependant, cette similarité ne saurait nous faire oublier que les brouillons de traduction ne sont généralement pas étudiés au même titre que les brouillons d'écrivain¹. En effet, la faille que le traducteur ouvre en traduisant une œuvre évoque aussi trop souvent la faute, la défaillance du geste de la traduction, comme si la traduction demeurait un geste subalterne soumis à l'autorité de l'œuvre originale. Je tenterai de montrer, en prenant mes propres brouillons pour exemples, que les brouillons de traduction donnent à voir l'œuvre autrement et font émerger des questions qui révèlent la dimension herméneutique de la traduction.

Les brouillons de traduction qui nous occupent ici ont servi d'objet d'étude dans ma thèse, « Traduire (en) plus d'une langue : *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien² ». Travaillant à une nouvelle traduction du premier roman de Flann O'Brien pour engager une réflexion théorique sur les enjeux traductologiques que soulève la traduction d'un telle œuvre, j'ai décidé de traiter ces documents comme partie constituante de mon travail. Collés dans des carnets, mes brouillons de traduction sont partiellement reproduits dans ma thèse sous forme de fac-similés, et rendent compte des partis pris adoptés devant les difficultés tant lexicales que stylistiques que présente le roman. Il faut préciser que je n'ai traduit que la première moitié du roman, et cela sans avoir lu les deux traductions existantes (celle de Henri Morisset, *Kermesse irlandaise*, publiée en 1964 chez Gallimard, et celle de Patrick Hersant, *Swim-Two-Birds*, publiée en 2002 aux Belles Lettres)³. Je m'intéressais en particulier au fait que Flann O'Brien mêle l'anglais et l'irlandais dans son roman et que la présence de ces deux langues rend sa traduction particulièrement difficile. Le roman m'incitait dès le départ à penser la traduction autrement que comme le passage d'une langue à une autre et j'ai rapidement émis l'hypothèse, fondée sur des faits biographiques et bibliographiques avérés, que l'écriture de ce roman s'apparentait à bien des égards à l'écriture d'une traduction. Je m'inscrivais donc dans une démarche qui prenait en considération l'œuvre publiée en 1939 aussi bien que l'œuvre en gestation avant cette date, sans compter l'œuvre toujours à traduire une fois

1. L'œuvre originale est généralement valorisée au détriment de l'œuvre traduite, et les brouillons de traduction ne présentent donc généralement pas le même intérêt que les brouillons d'écrivains. Comme le note Tiphaine Samoyault : « L'étude des brouillons de traducteurs est certes rendue délicate par leur rareté : le texte d'une traduction ne fait l'objet d'aucune sacralisation et il paraîtrait incongru, voire outreucidant d'en conserver les différents états comme on le fait avec les œuvres originales. Une autre motivation psychologique à la destruction des brouillons d'une traduction tient aussi à la peur que peut ressentir le traducteur de se montrer vulnérable, de laisser voir ses erreurs ou ses fautes, comme si sa compétence pouvait être mise en cause dans cette "épreuve" au double sens du terme. » (Samoyault, 2014 : 59)

2. Thèse soutenue en 2015 sous la direction de Tiphaine Samoyault.

3. J'ai lu ces deux traductions une fois ma propre traduction terminée afin d'engager une analyse comparative et de nourrir le propos théorique de ma thèse.

publiée. Je propose ici d'étudier certains de mes brouillons de traduction afin de retracer le mouvement de l'écriture dans ses errances mais aussi de montrer en quoi le geste de la traduction met en lumière l'altérité et la vulnérabilité de l'œuvre dite originale.

Les traces d'une tentative

At Swim-Two-Birds est écrit dans un anglais émaillé de termes irlandais. Autrement dit, l'auteur mêle les deux langues, soit de manière manifeste en insérant des termes irlandais (principalement des toponymes et anthroponymes) dans le texte anglais, soit en traduisant des expressions ou textes irlandais directement en anglais dans le texte. Ces termes ancrent le texte dans la langue irlandaise, c'est-à-dire dans son lien à la terre qu'elle désigne et à la littérature qu'elle a produite. La question de la traduction des toponymes et des anthroponymes n'est jamais une mince affaire dans le cas d'un texte irlandais. On sait en effet que la politique d'anglicisation des toponymes et anthroponymes en Irlande (lors du recensement topographique de 1833 par exemple⁴) relevait d'une démarche colonialiste visant à assimiler l'Irlande jusque dans son enracinement linguistique.

C'est pourquoi ma première intention n'était pas d'angliciser ces termes dans ma traduction, ni évidemment de les éliminer, mais bien de les incorporer au mieux dans la langue française. Sachant que l'irlandais entretient des liens nécessairement plus ténus avec l'anglais qu'avec le français (pour des raisons historiques évidentes), j'ai voulu resserrer l'écart entre le français et l'irlandais dans ma traduction. Pour ce faire, j'ai tenté de renforcer la spécificité de l'irlandais dans le texte, afin de le rendre plus familier au lecteur francophone, en utilisant une typographie qui imite l'écriture « seanchló » des travaux calligraphiques des moines irlandais. Le « seanchló » est aujourd'hui utilisé en Irlande pour embellir des panneaux routiers, des en-têtes de documents, ou pour signifier aux touristes le caractère authentiquement irlandais des produits ainsi signalés. Les brouillons de traduction reproduits ci-dessous rendent compte de cette proposition, et l'on peut donc voir les termes irlandais du texte rendus plus saillants par la typographie très particulière qu'est le « seanchló ». On remarque également différents codes de couleur (jaune pour les questions de typographie, orange pour celles de vocabulaire, bleu pour les partis pris de syntaxe et de style, violet pour les références culturelles, vert pour les néologismes) ainsi que l'agencement adopté systématiquement dans tous les carnets (traduction sur la page de gauche, commentaires sur celle de droite).

4. Brian Friel dépeint avec beaucoup de talent les enjeux politiques de cette entreprise dans sa pièce *Translations*.

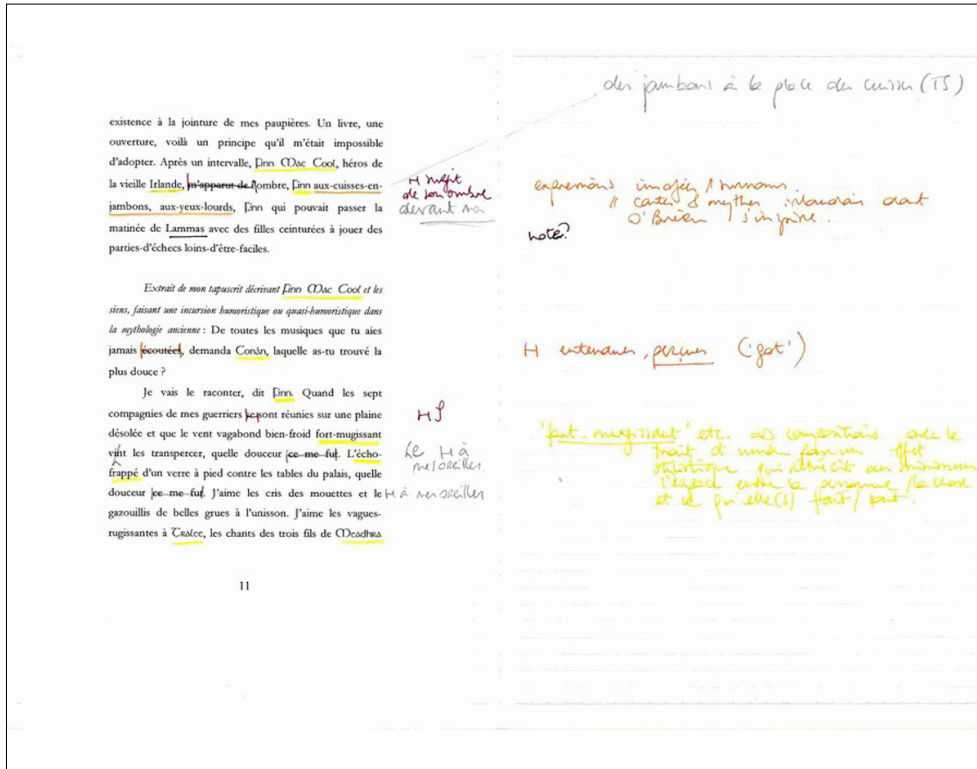


Fig. 1 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 11.

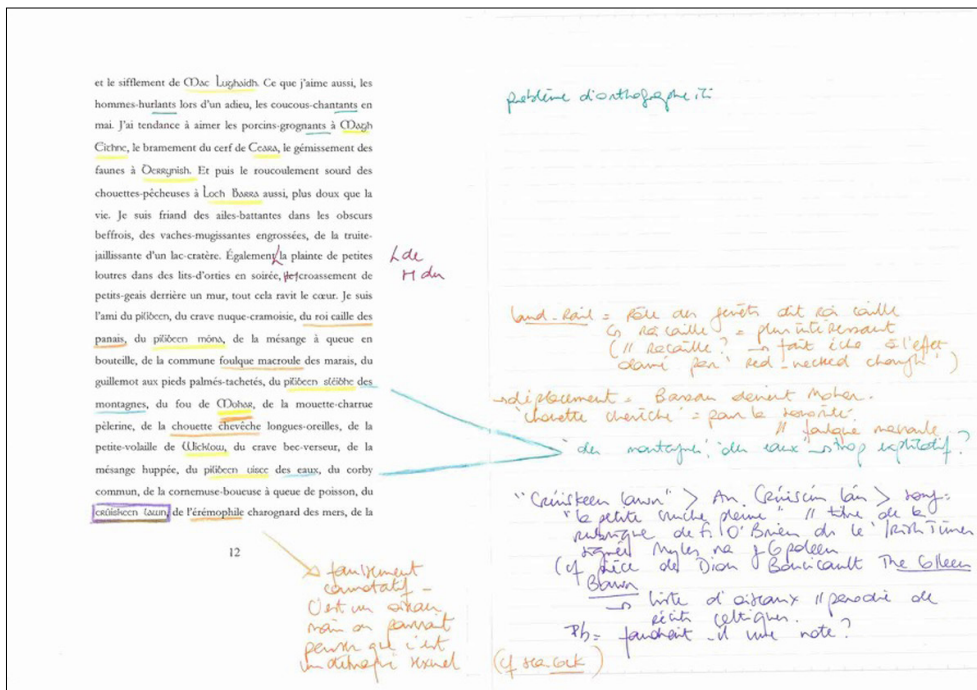


Fig. 2 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 12.

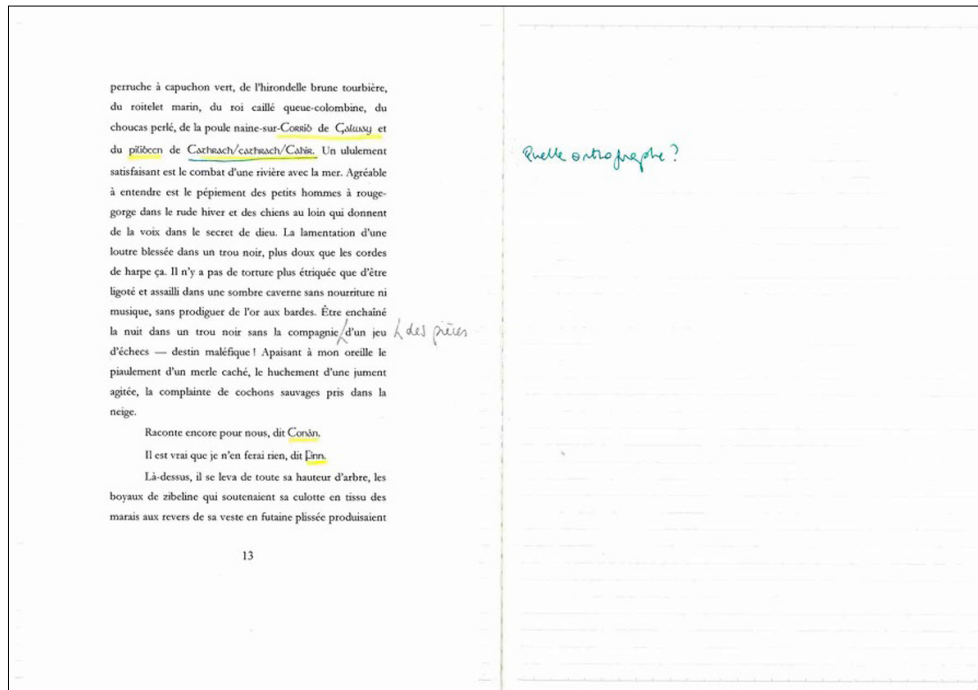


Fig. 3 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 13.

Les brouillons ci-dessus témoignent d'un état de ma traduction non retenu dans la version finale. Je n'ai pas conservé cette première proposition concernant la typographie « seanchló ». Les termes irlandais ainsi mis en évidence m'ont finalement paru outranciers ; ils n'apportaient rien au texte traduit, bien au contraire. Il m'a semblé, à la relecture, qu'en voulant valoriser la langue irlandaise je ne faisais que la repousser hors du corps du texte. L'altérité de l'irlandais, ainsi soulignée, exagérait l'écart entre le français et l'irlandais alors que je tentais de rapprocher, de mêler ces deux langues dans ma traduction. Ces brouillons révèlent mes égarements à un moment donné de mon travail. Ils donnent à voir des traces de l'écriture du traducteur en mouvement, à l'instar des brouillons d'écrivains qui révèlent une œuvre en construction. Daria Sinichkina souligne ce parallèle en reprenant les propos de Jean Bellemin-Noël :

De fait, si la création dans la pratique de la traduction est subordonnée à l'énoncé du texte original, cette étape d'exploration des possibles, qui confine à la destruction, se rapproche, par son caractère fondamentalement inachevé de l'écriture spontanée du brouillon d'écrivain. Tout comme le brouillon d'écrivain « nous renseigne sur ce que l'ouvrage [signifie à ses yeux] et plus largement ce que signifie pour lui l'acte d'écrire », celui du traducteur ici représenté nous renseigne en l'occurrence sur ce que signifie pour lui l'activité de traduire, autrement dit sur son « projet », au sens où l'a défini Antoine Berman. (Sinichkina, 2014 : 103)

Le parti pris d'un traducteur ou d'un écrivain consigné sur un brouillon révèle de fait les errances de l'écriture et déploie face à l'œuvre publiée un des détournements qu'elle a connus, ce que Daria Sinichkina nomme une « étape d'exploration des possibles ». Le brouillon, qu'il soit celui de l'écrivain ou du traducteur, dévoile la fabrique de l'œuvre en donnant à voir à celui qui l'examine et l'interprète des moments clés de son histoire. Et cette « exploration des possibles », même invisible dans l'œuvre ou le texte traduit une fois publiés, fait partie prenante de la fabrique de l'œuvre. Ainsi, j'ai très vite jugé que la typographie « seanchló » n'était pas un parti pris perti-

ment pour ma traduction ; avoir envisagé cette typographie comme une possibilité, toutefois, a indéniablement influencé toute mon entreprise. Il suffit de voir les brouillons de traduction de la suite du texte pour le constater. Tout en ayant décidé de laisser les toponymes et anthroponymes irlandais tels quels dans le texte, j'ai continué à souligner ces termes en jaune dans tout le reste de ma traduction, comme si la trace de l'attention particulière que je portais à ces termes devait perdurer.

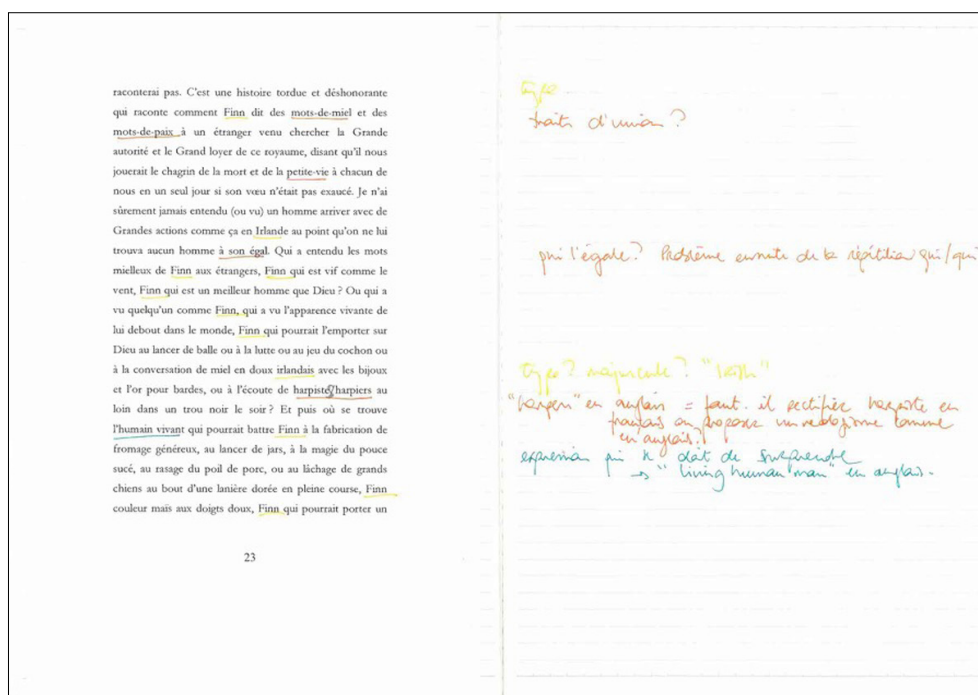


Fig. 4 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 23.

Page après page, ces traits jaunes témoignent de la mise en suspens d'un autre texte mais aussi de son existence, de sa place dans la fabrique de ma traduction. Comme l'explique Jean Lavaillant, le brouillon est véritablement « l'autre du texte », il est cet « espace autre » :

[...] le brouillon n'est ni achevé, ni non plus inachevé : il est un *espace autre*. Le décalage entre lui et le texte n'est ni de l'ordre du progrès, ni de l'ordre de l'achèvement : il est de l'ordre de l'altérité, de la fondamentale différence entre écriture et texte. [...] Le brouillon ne raconte pas, il donne à voir : la violence des conflits, le coût des choix, les achèvements impossibles, la butée, la censure, la perte, l'émergence des intensités, tout ce que l'être entier écrit – et tout ce qu'il n'écrit pas. Le brouillon n'est plus la préparation, mais *l'autre du texte*. (Lavaillant [dir.], 1982 : 13-15)

Cette altérité dont rendent compte les brouillons nous aide à comprendre l'œuvre, l'originale comme la traduite, non pas comme l'aboutissement d'un projet d'écriture mais comme un texte parmi d'autres, mené à terme au sens où il a été publié à un moment donné. Au prisme de la critique génétique, l'œuvre n'est donc pas envisagée d'un point de vue simplement chronologique mais selon des modèles nécessairement changeants :

La génétique ne détruit pas les principes d'une poétique narrative. Mais elle mine l'assurance que pourrait donner le texte final, plus souvent qu'elle ne la confirme. Elle rend sensible, non seulement à la variation, mais, plus encore, et c'est en cela qu'il peut exister une poétique spécifiquement génétique, au(x) système(s) de variations. (Debray Genette, 1988 : 46)

Il ne s'agit plus, comme dans une perspective philologique, de considérer des « variantes », mais bien des « variations » entre différentes versions.

Recomposer l'entreprise d'écriture

On remarquera sur mes brouillons un autre choix typographique qui, contrairement au « seanchló », sera adopté dans ma traduction finale. Ce choix consiste à insérer des traits d'union, ou à les conserver, pour transposer certains groupes nominaux dont la composition résiste à la syntaxe française. Il s'agit en fait de mots composés élaborés par Flann O'Brien dans une démarche stylistique créative. Contrairement aux mots composés usuels que l'on emploie communément en anglais, ces associations de mots proposés par l'auteur, qu'elles reposent sur des noms ou des adjectifs, ne constituent pas une composition stabilisée⁵. Le trait d'union qui les relie invite le lecteur à presser le pas, à trouver du sens dans ces assemblages, mais il ne donne pas à lire des expressions convenues ; il crée une nouvelle lexie. Sans pour autant brouiller le sens. En effet, la plasticité de l'anglais permet d'avancer dans le récit sans que le sens soit entravé par ces trouvailles langagières, qui restent somme toute très lisibles et compréhensibles. Il fallait donc trouver un moyen de rendre en français le décalage provoqué par ces combinaisons sans pour autant obscurcir le sens. La page ci-dessous montre que j'ai presque systématiquement gardé les traits d'union en français pour traduire ce que supposent les expressions anglaises « mad-gone », « stag-herds », « world-wide », « sky-vault », « fright-fraught », « eye-mad », « heart-quick », et « bird-quick ».

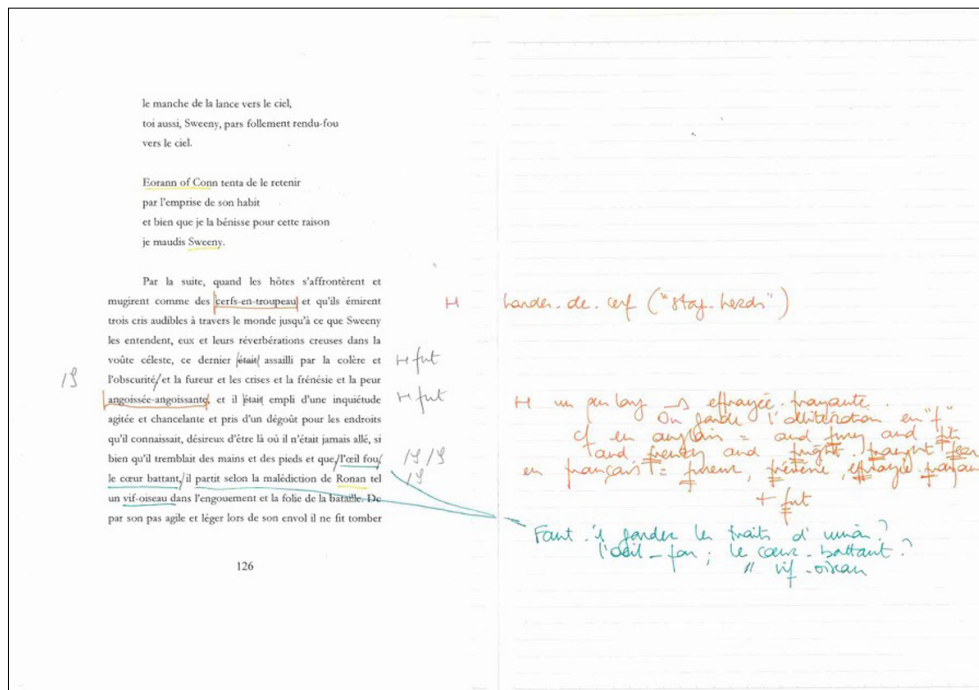


Fig. 5 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 126.

5. Les compositions de Flann O'Brien jouent sur les sonorités et bousculent sans doute le rythme plus que le sens de la phrase. Contrairement aux « (dé)compositions d'adjectifs » du poète E.E. Cummings, dont rend compte Antoine Cazé dans son article « E.E. Cummings : (dé)composition d'adjectifs, inventivité linguistique et traduction », celles d'O'Brien s'inscrivent dans la tradition orale des conteurs irlandais qui renchérissent indéfiniment les descriptions qu'ils déploient, sans renverser la morphologie globale du texte. (Cazé, 2007 : 135-164)

De la même manière, les mots composés abondent dans l'extrait qui correspond aux pages 11, 12 et 13 des brouillons mentionnés plus haut. La liste en est longue : « clean-cold », « loud-voiced », « echo-blow », « gull-cries », « surf-roar », « man-shouts », « cuckoo-call », « pig-grunting », « water-owls », « wing-beating », « cow-cries », « trout-spurt », « nettle-beds », « small-jays », « heart-pleasing », « red-necked », « land-rail », « bottle-tailed », « marsh-coot », « speckle-toed », « plough-gull », « long-eared », « bush-owl », « small-fowl », « bevil-beaked », « fish-tailed », « mud-piper », « sea-cock », « green-lidded », « bog-martin », « dove-tailed », « hill-bantam », « red-breasted », « black-bird », « wild-hogs ». Toutes ces expressions anglaises accumulées sur deux pages rythment le texte et lui donnent une forme très particulière que je souhaitais rendre en français. Là comme ailleurs, j'ai gardé les traits d'union autant que possible afin de transposer les motifs rythmiques et mélodiques du texte original.

Il m'a donc semblé évident que la musique des phrases gagnait en fluidité en proposant le trait d'union comme articulation. Cet apport stylistique était également motivé par l'importance de l'oralité dans le roman de Flann O'Brien. Les passages concernant Sweeney dans *At Swim-Two-Birds* sont en fait des strophes extraites de *Buile Suibhne (The Madness of Sweeny en anglais)*, un poème écrit en moyen irlandais entre 1671 et 1674, que Flann O'Brien avait traduites pour sa thèse et qu'il reprend ici. Ce poème irlandais a connu bien des versions et s'est longtemps transmis à l'oral seulement – d'où la présence de répétitions, d'allitérations et de motifs récurrents tout au long du récit. Le trait d'union est un moyen de rendre compte de ce rythme particulier, même si c'est à l'écrit, sur la page. Il invite le lecteur à comprendre le texte dans une tradition qui englobe le roman lui-même.

La question « Faut-il garder les traits d'union ? » que l'on voit apparaître dans mes commentaires sur le brouillon ci-dessus (Fig. 5) confirme bien que la traduction, en confrontant deux langues, ouvre l'œuvre à différents choix interprétatifs possibles. Conserver ici les traits d'union revient aussi bien à s'aligner sur le texte original qu'à l'inscrire dans une tradition littéraire orale. Les traits d'union créent des formes resserrées qui peuvent servir à figer une expression et à identifier un personnage, à la manière des épithètes associées au personnage d'Ulysse chez Homère, par exemple⁶. En préservant ces marques typographiques, je prends donc aussi en considération tout ce qui a contribué à construire l'œuvre, à forger le roman. La traduction renvoie à la genèse du roman et les brouillons de traduction en attestent.

Et si nous avons, avec Jean Levaillant et Raymonde Debray Genette, avancé l'idée que l'œuvre n'est pas le texte final, achevé et figé, qui s'oppose au texte initial et inachevé qu'est le manuscrit ou le brouillon, le généticien se gardera d'examiner le brouillon de traduction comme une étape uniquement *préalable* du texte traduit publié. Les brouillons de traduction ne prédisent rien de ce que la traduction finale va être ; ils en donnent seulement des signes. Fabienne Durand-Bogaert nous invite ainsi à les interpréter comme des « traces de l'activité de traduction » :

Un brouillon de traduction, pris qu'il est entre le texte « original » et la version imprimée de la traduction, exige du généticien un effort particulier pour suspendre ses conclusions. Il est tentant, en effet, de se référer constamment aux deux bouts de la chaîne et ainsi de faire du brouillon une lecture déterminée par les points de départ et/ou d'arrivée. Dans l'idéal, le généticien devrait s'efforcer, pour un temps, d'oublier ces deux

6. Philippe Jaccottet, dans la postface de sa traduction de *L'Odyssée*, note ainsi : « Chacun sait d'Homère au moins cela, qu'il a le goût de l'épithète, de la formule et même du cliché ; Homère, dans la mémoire de tout homme cultivé, c'est d'abord "le divin Ulysse", "Achille aux pieds légers", "la sage Pénélope" ; et l'on n'a pas tout à fait tort. À chaque personnage important est lié un certain nombre d'épithètes plus ou moins synonymes, qui le définissent une bonne fois : Ulysse est dit rusé, patient, endurant, astucieux, ingénieux, subtil, industrieux, illustre... » (Homère, 2004 : 448)

termes pour se concentrer exclusivement sur ce qui se passe dans l'espace du brouillon lui-même, autrement dit les données identifiables comme traces de l'activité de traduction. (Durand-Bogaert, 2014 : 29)

C'est donc à partir des traces laissées dans les brouillons que l'on *retrace* l'activité de traduction. Cette activité s'inscrit dans un mouvement dont on ne sait rien sinon qu'il laisse des signes, des « traces » à examiner. Il serait tentant de les interpréter à rebours, selon un ordre chronologique et hiérarchique, qui nous inviterait à penser la version finale d'une traduction comme étant nécessairement la meilleure, la plus réussie. Ce serait une erreur. L'activité de traduction résulte de choix qui sont certes motivés par la volonté de traduire au mieux, mais qui relèvent d'une démarche visant la cohérence⁷, la justesse, et non le progrès⁸. C'est ce que montrent mes brouillons. En renonçant à garder la typographie « seanchló », je suis revenue à ma première traduction (qui n'apparaît d'ailleurs pas sur mes brouillons, elle n'existe que dans la mémoire de l'ordinateur). Ce retour à ma traduction initiale relève d'un mouvement qui ne s'apparente ni à un bond en avant, ni à un retour en arrière. En ce sens, il n'est ni progression ni régression. Revenir à ma première version, ce n'est pas revenir au même. En effet, le détour que j'ai emprunté a inscrit ma traduction dans une démarche singulière, imprévue et créatrice. Le texte que j'ai finalement conservé n'est donc pas identique au premier. Cette démarche créatrice s'apparente à celle de l'écrivain, même si le traducteur est l'auteur du texte qu'il traduit mais pas du texte qu'il a à traduire. Ainsi, l'écrivain peut hésiter lui aussi entre plusieurs termes avant de revenir au premier qu'il avait choisi. Daniel Ferrer, en parlant du manuscrit des *Trois contes* de Gustave Flaubert, explique : « [...] chaque état conserve la mémoire des états antérieurs sous la forme de traces laissées par les remaniements de l'équilibre du système qui ont dû être opérés au fil des ajustements successifs. » (Ferrer, 2011 : 113) Ces traces, que l'on peut examiner sur les brouillons, nous aident à reconstruire à tâtons les intentions qui ont guidé le mouvement de l'écriture, l'échafaudage du texte pour ainsi dire. Elles affichent des états du texte, en aucun cas des étapes obligées. L'œuvre originale, comme sa traduction, ne suit pas un chemin tracé ; elle laisse des traces de son cheminement au brouillon.

L'œuvre en dérouté

En refusant l'image du sentier⁹, Daniel Ferrer nous invite également à nous dégager de la vision binaire et très polarisée d'un texte original/source et de sa traduction/cible. La critique génétique des brouillons de traduction montre que la traduction vient déstabiliser l'œuvre. La traduction ne se contente pas de mener un texte d'une source à une cible, elle le dérouté et révèle

7. Nous définissons ici la cohérence comme le fait Jean-Pierre Richard reprenant la ligne théorique d'Henri Meschonnic : « La cohérence n'est pas une donnée du texte ; elle advient, dans cette relance du sens pluriel qu'est une lecture critique ou une traduction, par l'intégration à une seule et même dynamique d'un maximum de composantes textuelles. Elle n'est pas non plus un résultat, une somme : le sens étant illimité, toute totalisation est impossible. La cohérence est une activité du texte : c'est *ce qu'il fait*. » (Richard, 2010 : 17)

8. Ce n'est pas parce que le traducteur veut toujours mieux faire que son texte vise la perfection. Toutes ses tentatives pour parvenir à un texte abouti, et non un texte achevé et clos, s'accroissent et enrichissent la version finale. La lecture qu'Erri De Luca fait de la Genèse dans *Comme une langue au palais* offre un champ de réflexion intéressant : « Dieu a annulé sa première version de la vie. Moïse fera de même avec les premières Tables de la loi. La deuxième fois n'est pas meilleure que la première, elle est pourtant passée par la destruction et possède donc la valeur ajoutée de la restitution. » (De Luca, 2006 : 99)

9. « Il faut corriger certaines fausses impressions qui pourraient être suggérées par l'image du sentier. L'œuvre n'est pas un mobile, se déplaçant comme un point immatériel repérable à chaque instant le long de la trajectoire représentée par la genèse, car l'œuvre, qu'il s'agisse d'un haïku ou d'un roman-fleuve, n'est ni ponctuelle ni instantanée. » (Ferrer, 2011 : 68)

ainsi sa vulnérabilité. En mettant « l'œuvre en loques, en haillons¹⁰ », la traduction dévoile tout ce que l'œuvre dissimule, son caractère foncièrement irrésolu. De même qu'il serait erroné d'opposer l'achèvement de l'œuvre originale à l'inachèvement de son manuscrit, de même on aurait tort d'opposer la perfection de l'œuvre à l'imperfection du brouillon ou de la traduction ; ainsi Tiphaine Samoyault peut-elle écrire :

Penser la traduction comme brouillon postérieur de l'œuvre, qui est l'hypothèse que je fais ici, permet de prendre en charge au moins deux questions : celle de l'imperfection des traductions, toujours à refaire, toujours reprises dans le temps, et celle de l'imperfection des œuvres elles-mêmes, rendues au multiple et à l'inachèvement. La vulnérabilité est ainsi d'abord celle de l'œuvre. La traduction la révèle. Puisque le texte peut être touché, déporté, transformé, éventuellement malmené, il est fragilisé par la traduction, qui place le même dans un état de différence. Et de différence continuée. L'un, l'original, laisse la place à la différence, moins pensée comme altérité éventuellement menaçante que comme état permanent de variations, d'hétérogénéités, d'hybridations. (Samoyault, 2014 : 57)

La traduction met à mal le texte original. Elle montre à quel point l'œuvre ne révèle qu'une partie de tout le travail créatif qui lui a donné forme. Les brouillons d'écrivain rendent compte de tout ce qui a porté l'œuvre dans sa confection et font résonner l'œuvre avec toutes les autres œuvres qu'elle aurait pu être. Julien Gracq souligne la richesse de ce phénomène :

À chaque tournant du livre, un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant. Un livre sensiblement différent non seulement dans ceci de superficiel qu'est son intrigue, mais dans ceci de fondamental qu'est son registre, son timbre, sa tonalité. Et ces livres dissipés à mesure, [...] ces livres qui n'ont pas vu le jour de l'écriture, d'une certaine manière ils comptent, ils n'ont pas disparu tout entiers. Pendant des pages, des chapitres entiers, c'est leur fantasma qui a tiré, halé l'écrivain, excité sa soif, fouetté son énergie – c'est dans leur lumière que des parties entières du livre, parfois, ont été écrites. (Gracq, 1967 : 30-31)

La lecture du brouillon de traduction redouble ce phénomène. Il en ressort ce que Tiphaine Samoyault nomme une « contre-genèse¹¹ ». En proposant une traduction de l'œuvre, le traducteur renverse la genèse de l'œuvre puisqu'il la recrée. Et l'œuvre connaît une nouvelle vie à chacune de ses retraductions.

Dans le cas qui nous occupe, celui de ma propre retraduction du roman de Flann O'Brien, le texte avait déjà été traduit deux fois. En décidant de retraduire *At Swim-Two-Birds*, j'ai donc envisagé en quelque sorte une autre version possible du roman. À ceci près, comme le montrent mes brouillons, que chaque choix de traduction, comme chaque trait dans l'écriture du roman, vient infléchir le mouvement général de création du texte. Ainsi, chaque état du texte que l'on peut lire ou élaborer sur un brouillon ne résulte pas d'une trajectoire prédéterminée ; il suit un cheminement qui répond à la nécessité de garder dans l'élaboration de l'écriture du texte une certaine structuration, une stabilité. Cela est d'autant plus vrai en traduction que le texte traduit suit la cohérence du texte original, quelle que soit la lecture que l'on en fait.

Pour illustrer ce point, je prendrai un autre exemple de ma traduction, celui du terme *plain* dans l'expression « A pint of plain is your only man », qui clôt chaque strophe du poème de Jem Casey récité par Shanahan dans *At-Swim-Two-Birds*. Ce terme fait référence au « porter », c'est-à-dire à la bière brune typiquement irlandaise. Flann O'Brien ne désigne jamais cette bière par

10. « La traduction met l'œuvre en loques, en haillons. L'analyse des pratiques peut sans doute contribuer à la réflexion théorique, en l'illustrant ou en la déplaçant. » (Samoyault, 2014 : 59)

11. « Ce qui ressort de la lecture des brouillons, c'est bien l'opération d'une contre-genèse. Il y a certes une genèse, qui est celle de la traduction elle-même, mais elle se fait au prix de la mise en pièces de l'original, dont ce dernier ne ressort pas indemne, ni dans la traduction, ni même dans sa propre langue. » (Samoyault, 2014 : 67)

le terme « beer » mais alternativement par les termes « plain », « porter », ou « stout » (page 32). J'ai traduit le vers en question par « Une pinte de brune, voilà ton homme », pour des raisons très précises, d'ordre tant stylistique que sémantique. Mais ce qui nous intéresse ici est de constater l'équilibre qui s'est joué entre les différents termes traduits. Car c'est finalement la traduction de l'expression « A pint of plain is your only man » qui a déterminé ma traduction des autres occurrences de « plain » de « porter » ou « stout » dans le texte.

Le choix consistant à traduire « plain » par « brune » ne me posait pas de problème en soi, car en lisant « une pinte de brune », on devine facilement qu'il s'agit de bière. Mais le mot « porter » apparaît bien avant le poème de Jem Casey dans le roman et il fallait donc introduire le mot « brune » pour désigner la bière brune dont il est question. On peut donc voir à la page 28 que j'ai décidé de traduire la première occurrence de « porter » par « bière brune » et la deuxième par « brune ». De cette façon, le lien entre « bière » et « brune » est établi et rendu clair pour le lecteur francophone. Les références aux termes du texte original, ainsi que les commentaires en marge de ma traduction ci-dessous rendent compte de mon intention et de ma démarche.

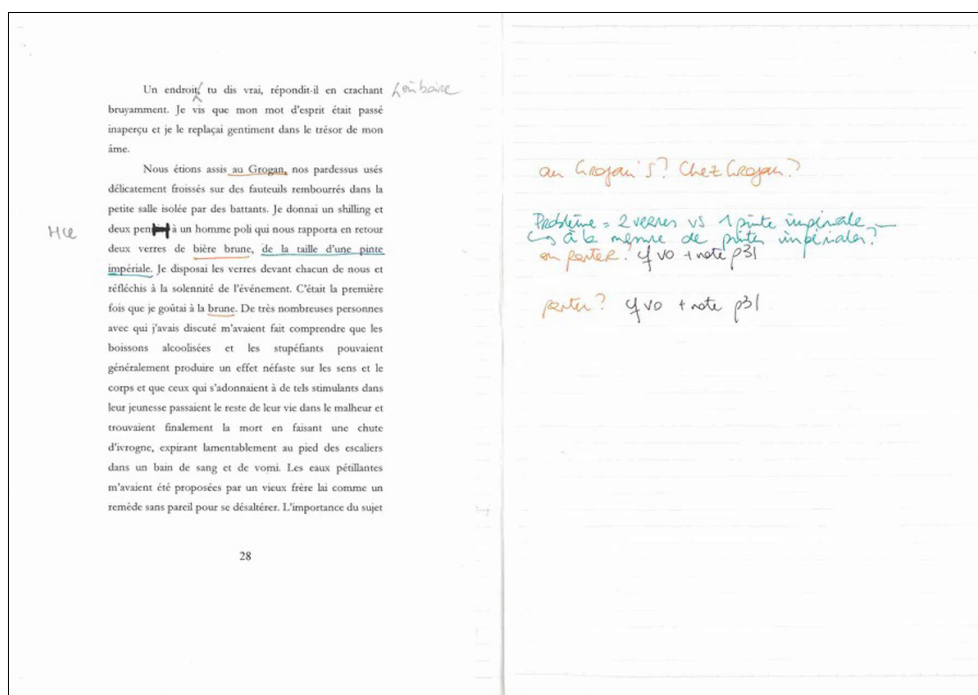


Fig. 6 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 28.

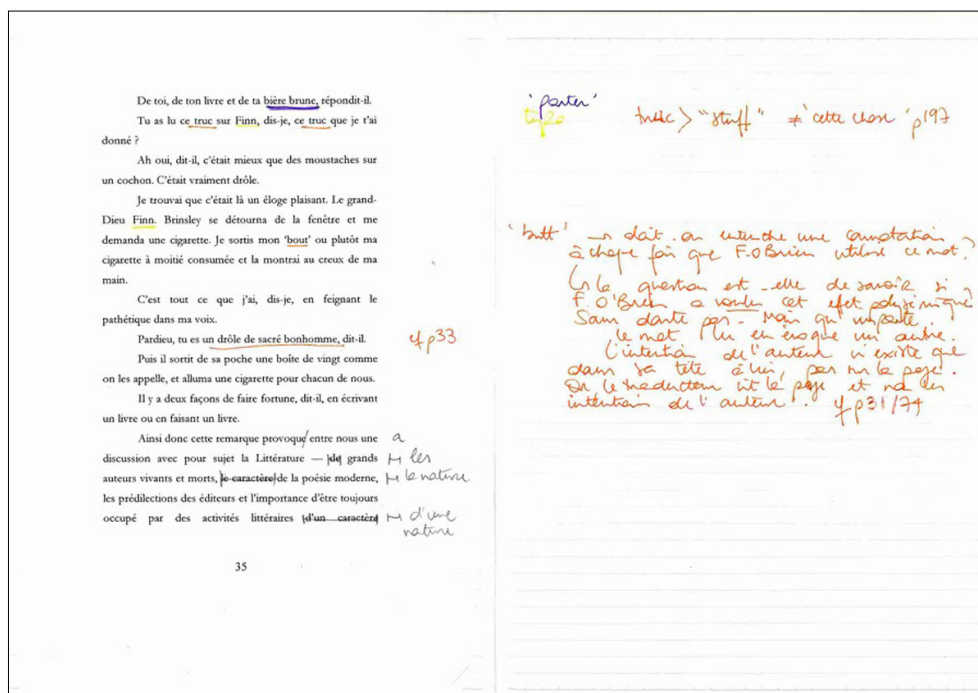


Fig. 9 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 35.

Même si un texte peut être remanié et que les brouillons des différents états de ce texte en témoignent, il ne l'est donc pas impunément. La voie/voix dans laquelle s'engage l'écrivain (ou le traducteur) ne détermine pas son écriture mais l'oriente, ou la désoriente, nécessairement. Pour citer Daniel Ferrer :

La critique génétique retiendra cette idée d'un contexte perpétuellement changeant remettant en cause à chaque instant les choix qui se justifiaient à l'instant précédent. Mais elle retiendra aussi l'idée d'un certain coût du changement qui justifie une certaine stabilité des choix. Pour un créateur, la notion de coût est difficile à définir. Ce qui coûte à l'un peut être un gain pour l'autre. [...] Si le prix que chaque créateur est prêt à payer varie considérablement, il n'est toutefois jamais illimité. Et au-delà même de ce coût psychique ou de la dépense de temps, il y a un coût structural qui fait qu'on ne peut pas retrancher ou modifier ce qui a été introduit sans rompre une multitude de liens qui sont apparus, sans avoir été nécessairement prévus [...]. Il y a une inertie du déjà-écrit, plus ou moins grande selon les cas, mais toujours présente. (Ferrer, 2011 : 67)

Les pertes estimées

Quand Daniel Ferrer parle de « coût », de « perte » et de « gain », il nous incite à revisiter ces notions traditionnellement convoquées dans le domaine de la traduction. En considérant que tout créateur paie un prix pour les changements qu'il inflige à son texte, il revalorise le geste de la traduction puisque le traducteur n'est plus le seul à éprouver la perte en écriture. La traduction a souvent été considérée comme une pratique ancillaire, exercée en pure perte. Rapporter les notions de gain et de perte à l'écriture en général, et non à la traduction en particulier, permet de reconsidérer la traduction comme un geste créatif à part entière¹².

12. Bernard Simeone parle très éloquemment de la dimension créatrice de la traduction en ces termes : « Traduire consiste

Je prendrai un dernier exemple pour illustrer en quoi la pratique de la traduction tend vers un équilibre entre gain et perte, équilibre que la critique génétique met en évidence. Les brouillons ci-dessous montrent le changement d'orientation que j'ai adopté afin d'établir un texte plus proche de l'original. Le mot *certainly* apparaît à plusieurs reprises dans le roman. Cette récurrence ne m'avait pas frappée à la première lecture puisque j'avais d'abord traduit ce mot par « Et comment » (on peut le constater sur les brouillons ci-dessous page 98), puis par « Bien évidemment » et « pour sûr » (tous deux raturés page 100).

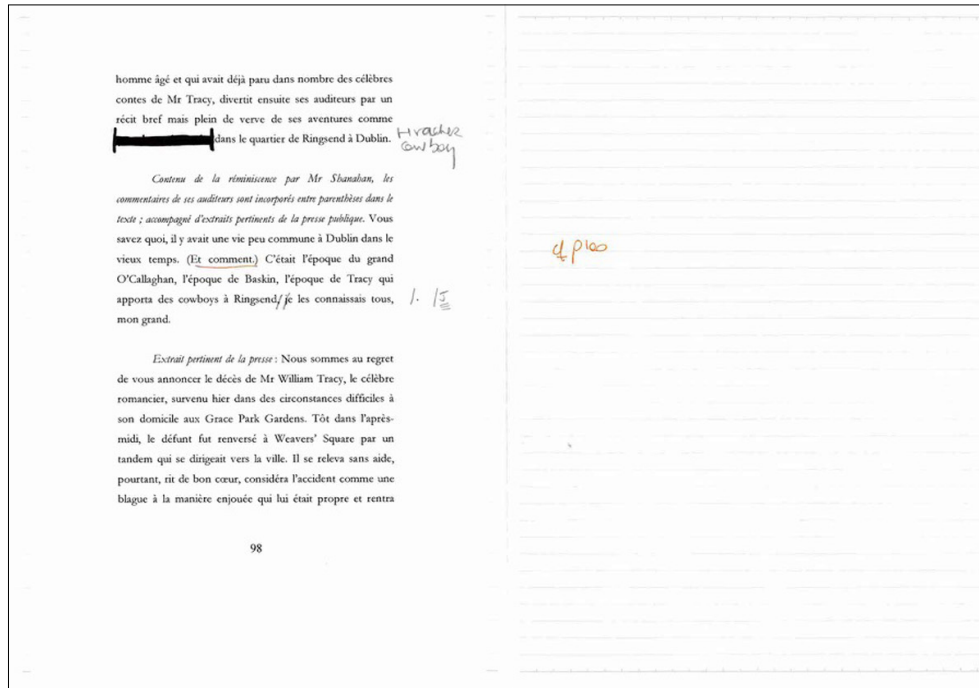


Fig. 10 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 98.

d'abord – comme acte singulier du traducteur, en sa solitude – à découper, dans le temps et l'espace de cette prolifération, le temps et l'espace d'une lecture approfondie, acceptée et pensée comme une expérience et comme un risque : une lecture qui devra rendre compte de son objet et d'elle-même au moyen du texte qu'elle produira dans une autre langue et de lui seul. Par ce désir de répondre à l'inscription originale au moyen d'une autre inscription, d'égale dignité, la traduction refuse de transformer la question de l'essentiel en une simple circulation de sens, et n'obtempère pas aux divers diktats d'un monde dominé par les phénomènes de surface et de vitesse. Elle radicalise la rupture temporelle que toute lecture opère dans le continuum environnant et pose à nouveau, *da capo*, la question du texte et de la forme. Son apparente sujétion d'écriture "seconde", voire sa servilité, deviennent, opposées au contexte dans lequel elle s'élabore, un gage paradoxal de liberté créatrice. » (Simeone, 2014 : 33)

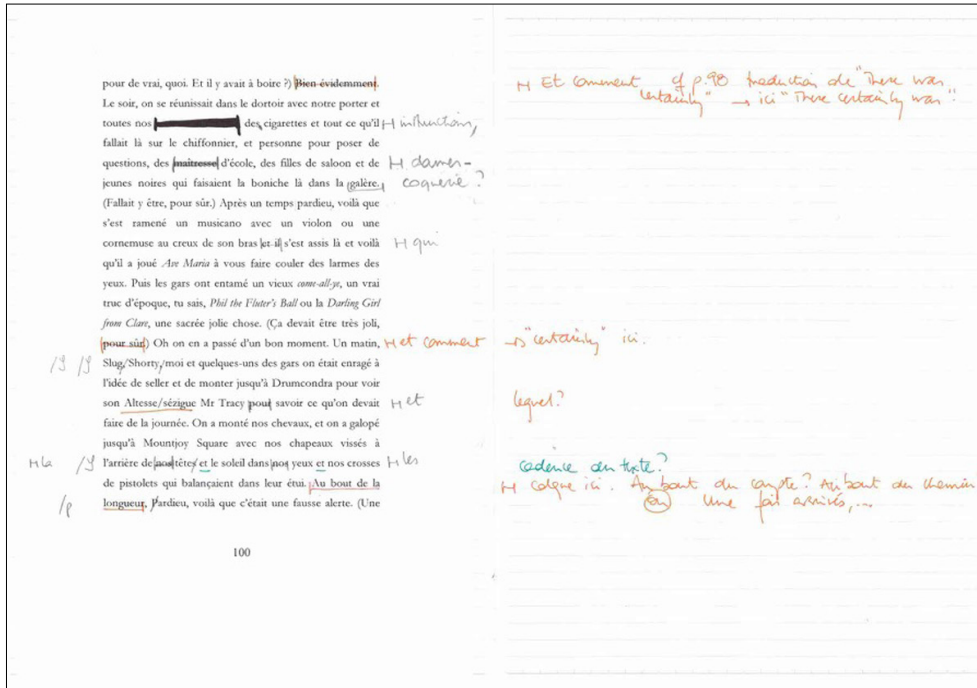


Fig. 11 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 101.

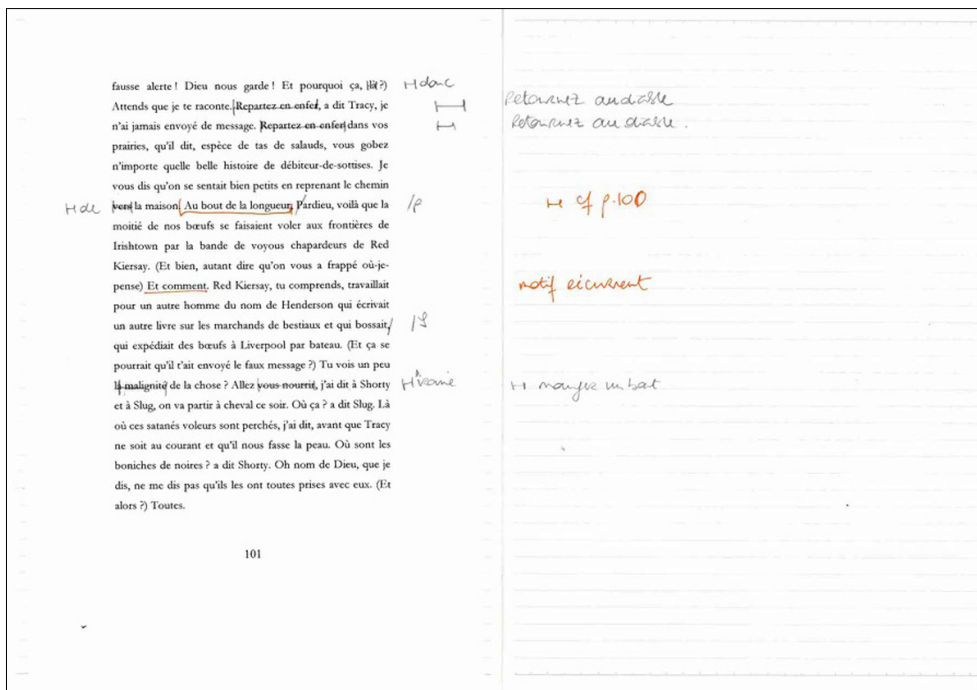


Fig. 12 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 101.

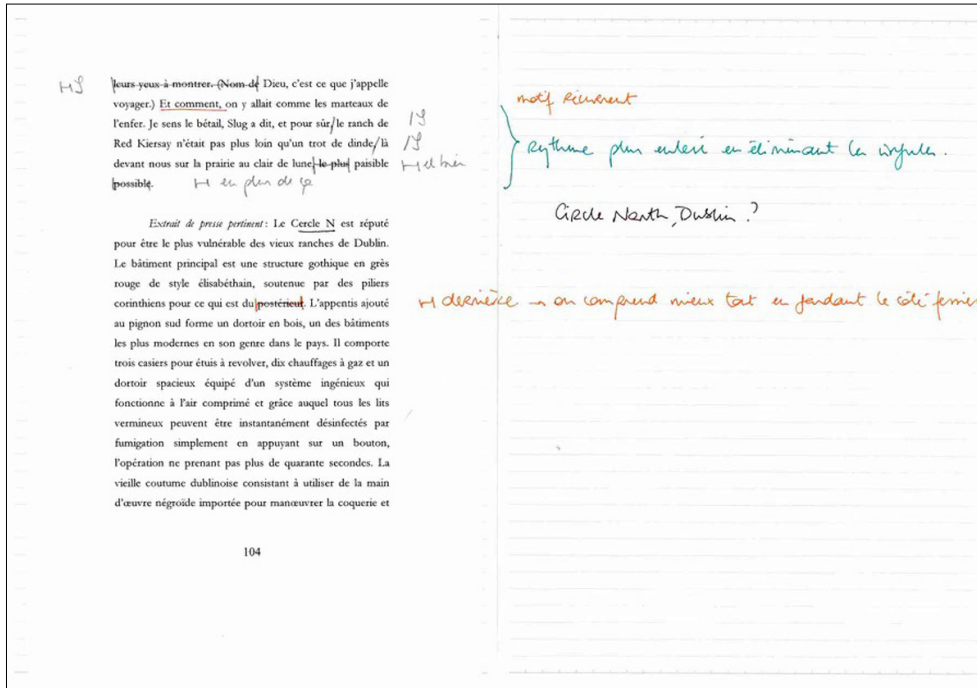


Fig. 13 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 104.

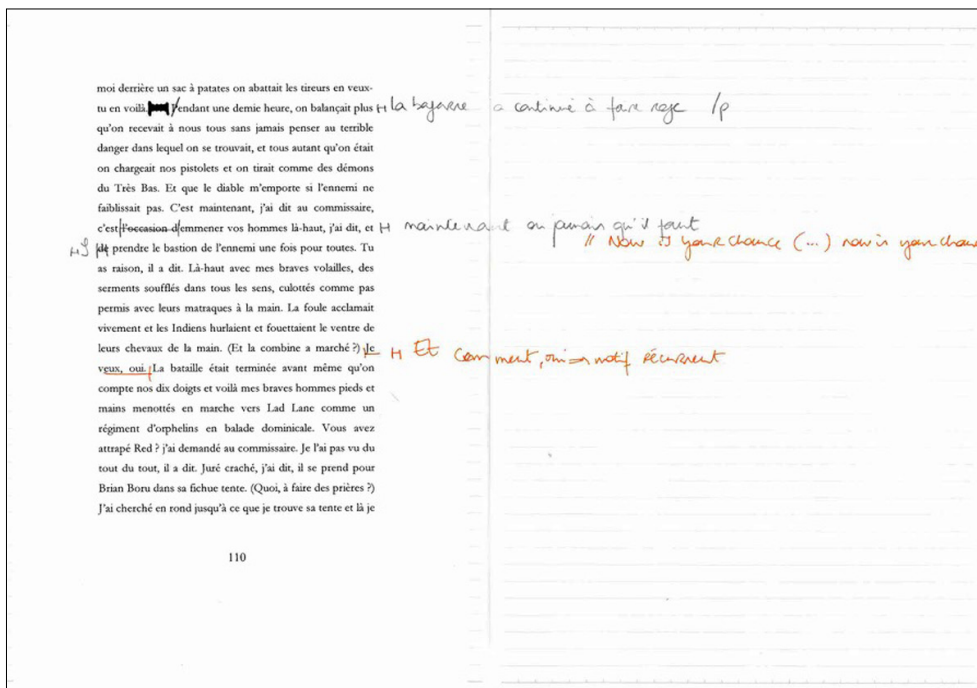


Fig. 14 – Ludivine Bouton-Kelly, traduction de Flann O'Brien, *At-Swim-Two-Birds*, dactylographie annotée, 2013, p. 110.

J'ai très vite remplacé ces deux dernières traductions et choisi de répéter « Et comment » dans les deux cas, afin de transposer la répétition en français et de recréer ce que j'ai nommé dans mes

commentaires un « motif récurrent ». Le terme apparaît sur mes brouillons aux pages 101, 104 et 110. C'est pour ne rien perdre de cet écho interne que j'ai choisi de reprendre la même expression en français. Le coût de cette répétition est tout à fait envisageable puisque la syntaxe française peut l'accepter ici sans dommage et qu'elle permet de transposer au mieux le texte original. C'est du moins ce qu'il m'a semblé. J'ai orienté ma traduction dans une direction qui me semblait s'accorder au texte original, reproduire ce que « fait le texte¹³ ».

Mes brouillons de traduction m'ont ainsi permis d'illustrer la manière dont j'ai lu, et donc traduit, le roman de Flann O'Brien *At Swim-Two-Birds*. Ils exposent sur le papier les traces du geste de traduction qui fut le mien. Ces traces que je me suis efforcée d'interpréter éclairent également le geste de la traduction en général et confirment la pertinence d'une perspective génétique appliquée au domaine de la traduction.

Nous pourrions conclure en reprenant les termes de Nicole Brossard qui considère la traduction comme « un acte de réécriture désorientant » (Godard, 2004 : 18). L'auteur/créateur/traducteur oriente et désorienté son texte au fil de l'entreprise d'écriture qui est la sienne puisqu'il doit faire des choix et qu'il procède toujours contre¹⁴ la version précédente de ce qu'il a écrit. Barbara Godard, traductrice de Godard, conclut ainsi le journal qu'elle a tenu pour *Picture Theory* :

Aucune version finale du texte n'est jamais réalisable. Il y a seulement des approximations qui doivent être actualisées à l'intérieur des conditions de différents échanges énonciatifs. En tant que telle, la traduction n'est pas une question de « langues cibles » et de conditions d'« arrivée » mais la façon de donner un ordre aux relations entre langues et cultures. La traduction est un art de l'approche. (Godard, 1995 : 81)

Si la traduction est un « art de l'approche », les brouillons de traduction en donnent à voir la dimension expérimentale et créatrice. Ce qu'ils dévoilent, révèlent de la fabrique du texte, même partiellement, nous permet d'envisager l'œuvre autrement. Leur interprétation exige quelques précautions, mais elle permet néanmoins d'ouvrir l'œuvre à d'autres lectures possibles. C'est dans cette altérité que loge le texte, en suspens, irrésolu.

Bibliographie

CAZÉ, Antoine, 2007, « E. E. Cummings : (dé)composition d'adjectifs, inventivité linguistique et traduction », *Palimpsestes*, n° 19, « La traduction de l'adjectif composé », Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

BERMAN, Antoine, 1984, *L'Épreuve de l'étranger, Culture et tradition dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard.

DE BIASI, Pierre-Marc, 2011, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions.

DEBRAY GENETTE, Raymonde, 1988, *Métamorphoses du récit. Autour de Flaubert*, Paris, Le Seuil.

DE LUCA, Erri, 2006, *Comme une langue au palais*, Paris, Gallimard.

13. Nous reprenons ici les termes d'Henri Meschonnic : « Traduire est une pratique du langage particulière, qui ne se confondra jamais avec l'écriture, pas plus qu'avec son texte, mais qui doit faire ce que fait le texte » (Meschonnic, 1999 : 203).

14. « C'est bien connu, on écrit toujours *contre* ; le nouveau s'écrit en réaction à ce qui vient avant mais aussi depuis une position qui intègre implicitement, pour la dépasser, la position précédente. C'est ce dialogisme de fond qui devrait nous fournir le meilleur modèle du rapport de l'œuvre à sa genèse. » (Ferrer, 2011 : 118)

- DURAND-BOGAERT, Fabienne, 2014, « Les deux corps du texte », *Genesis*, n° 38, p. 11-33, <http://journals.openedition.org/genesis/995>.
- FERRER, Daniel, 2011, *Logiques du brouillon*, Paris, Le Seuil.
- GODARD, Barbara, 1995, « A Translator's Journal », in Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit: Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Véhicule Press.
- , 2004, « Introduction: The Moving Intimacy of Language », in Nicole Bossard, 2004, *Intimate Journal*, trad. Barbara Godard, Toronto, Mercury Press.
- GRACQ, Julien, 1967, *Lettrines*, Paris, José Corti.
- HOMÈRE, 2004, *L'Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, La Découverte.
- LEVAILLANT, Jean (dir.), 1982, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Presses universitaires de Lille.
- MESCHONNIC, Henri, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MONTINI, Chiara (dir.), 2016, *Traduire, Genèse du choix*, Paris, Archives contemporaines.
- MUNDAY, Jeremy, 2013, « The role of archival and manuscript research in the investigation of translator decision-making », *Target*, vol. 25, n° 1, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company.
- O'BRIEN, Flann, 1939, *At Swim-Two-Birds*, Londres, Penguin Books.
- , 1964, *Kermesse irlandaise*, trad. Henri Morisset, Paris, Gallimard.
- , 2002, *Swim-Two-Birds*, trad. Patrick Hersant, Paris, Les Belles Lettres.
- RICHARD, Jean-Pierre, 2010, « L'épreuve du rythme : le "poème" d'Henri Meschonnic fait-il ce qu'il dit ? », *Palimpsestes*, n° 23, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- SAMOYAU, Tiphaine, 2014, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n° 38, « Traduire », Presses de l'université Paris-Sorbonne.
- SIMEONE, Bernard, 2014, *Écrire, traduire, en métamorphose*, Lagrasse, Verdier.
- SINICHKINA, Daria, 2014, « L'expérience de la Fabrique des Traducteurs : les brouillons de traduction comme espace de confrontation et de réappropriation », *Genesis*, n° 38, « Traduire », Presses de l'université Paris-Sorbonne.



Tophoven's dream: a prototype for genetic translation studies

ABSTRACT

This article examines a neglected chapter in the history of translation: the formulation and promotion of “la traduction transparente”, Elmar Tophoven’s *transparent translation*. It charts the history of this form of translation process research, born from Tophoven’s own translation practice and his collaboration with linguists in the late 1960s-1970s, which grew into a vision, inspired by the so-called “Toledo School”, of a pan-European network of residences, where translators would work collaboratively, producing their own translation research by reflecting upon their strategies, problem solving and creativity. Tophoven emerges here with a central project to emancipate translators from a vicious cycle of anonymity, lack of scientific recognition and poor working conditions; he capitalizes upon the most significant technological innovation of his time, the microcomputer. If his method did not ultimately achieve the level of adoption that would have guaranteed its enduring relevance, his efforts to achieve his goal remain an important moment in the history of translation and a foundational chapter in the field known today as genetic translation studies.

Keywords : Elmar Tophoven, Gideon Toury, transparent translation, Nathalie Sarraute, School of Toledo

RÉSUMÉ

Cet article examine un chapitre méconnu de l’histoire de la traduction : la conception et la promotion de la « traduction transparente » par Elmar Tophoven. Il retrace l’histoire de cette méthode d’auto-observation et d’analyse depuis sa naissance, à la fin des années 1960, jusqu’à l’idée (inspirée par l’« école de Tolède ») d’un réseau transeuropéen de résidences dans les années 1980 où des traducteurs travailleraient ensemble à l’application de cette méthode. Nous verrons que Tophoven entendait libérer le traducteur du cercle vicieux où le plongent l’anonymat, le manque de reconnaissance scientifique et de mauvaises conditions de travail, et que son rapport à la technologie lui a permis de tirer parti de l’avènement du micro-ordinateur. Si la « traduction transparente », faute d’être adoptée par un nombre suffisant de traducteurs, n’a jamais acquis une pertinence durable, le projet de Tophoven constitue un moment important dans l’histoire de la traduction et un chapitre fondateur dans la sous-discipline aujourd’hui connue sous le nom de génétique de la traduction.

Mots-clés : Elmar Tophoven, Gideon Toury, traduction transparente, Nathalie Sarraute, École de Tolède

The eminent German translator Elmar Tophoven (1923-1989) makes a cameo in the footnotes to the first edition of Gideon Toury's classic *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995). In the chapter "Studying Interim Solutions", one of the earliest attempts—after Tophoven's—to devise a methodology for the use of archival materials (pre-publication manuscripts and type-scripts) in translation process research, Toury contemplates the impact of computing on this diachronic approach. He notes that while the emergence of electronic text appears to sound the death knell of such research, effacing the printed materials that are the bread and butter of archival approaches, on the other hand the capacity for micro-computers to save every draft or stage of a translation's genesis, combined with the fact that translators are likely to make more changes than if they were committing their thoughts to paper, will in fact increase the quantity of data for the researcher. But Toury checks his enthusiasm, suggesting that because translators would be no more willing to have their electronic versions scrutinized than their paper equivalents, technological advances do not guarantee a shift in the status quo, and translators will be no more likely to care for preserving their drafts. He then adds a footnote:

In this connection, mention should be made of an idea of the late German translator Elmar Tophoven, the founder of the "Europäische Übersetzer Kollegium" in Straelen; namely, to connect all the terminals in the rooms used by the translators to a mainframe computer where all the versions they produce will be kept for strictly scholarly purposes. (1995: 185)

Toury goes on to mention Tophoven's "preliminary studies" before registering a note of disappointment: "Other than that, very little seems to have come out of this interesting idea" (1995: 185).

In the second edition of his blueprint for a descriptive translation studies, Toury changes the content of this footnote, with all reference to Tophoven erased. The footnote now reads:

One program which captures every keystroke has become quite popular in the last decade. I have in mind TRANSLOG (see e.g. Jakobsen and Schou 1999; Jakobsen 2006). This program can be combined with other ways of measuring human behaviour such as Eye-tracking and Electro-Encephalography, to yield much more elaborate research projects. A combination of those three methods is now being tested in a multi-national experimental project called EYEto-IT [...]. (Toury, 2012: 217)

Clearly, the consolidation of empirically-based cognitive translation studies between 1995 and 2012 offered Toury a more compelling example for the potential of the computer to generate both an increase in the information for the study of a translation and "much more elaborate research projects". Before the 1980s, translation theory was focused largely on the products of translation (texts) and the competence of translators (evaluation). Research into the translation process is regularly dated as beginning in the mid-1980s, thus skipping over Tophoven's informal (not scientifically rigorous) experimentation, to the advent of empirical, often psycho-linguistic studies of process and performance in translation (cf. Gerloff, 1988; Jääskeläinen, 1990; Jakobsen and Schou, 1999; Jakobsen, 2006; Krings, 1986; Lörcher, 1991, 1992; Séguinot [dir.], 1989; Tirkkonen-Condit [dir.], 1991). This new landscape of translation process research is the backdrop against which Toury edits the sentence upon which his new footnote is hung. The question of whether "translators would be *willing* to have all the *versions* they have produced *retained*" (1995: 185, first emphasis is the author's) becomes one of "translators *willing* to have their *activities tapped*" (2012: 217; first emphasis is the author's), a revision that gestures towards

the contemporary use of TAPs (think-aloud protocols) in empirical research, where a translator voices simultaneously or retrospectively the thought processes that inform her decisions. The shift in focus from *versions*, the traditional term for the production of translated texts in one's L1, to plugging into *activities*, underscores Toury's attempt to connect his own studies of translators' papers to the observation of live, working subjects. While the translators within his sentence first "did not care to keep their drafts" (1995: 185), nearly two decades later they "did not care to keep their interim decisions" (2012: 217), which generates a further shift away from the materiality of manuscripts to the possibility of alternative media or methods that register decisions (as he details in his revised footnote).

These revisions show Toury making subtle efforts to bring his earlier manuscript research into conversation with the newly-emerged empirical and cognitivist paradigms, sacrificing Tophoven in the process. This erasure is unfortunate because not only did Tophoven's early document-based process research anticipate some of the methods later honed by cognitive and empirical TS scholars, but the scale of the project to which he was working surpasses the kinds of experiments seen in cognitive translation studies to date. The image that Toury offers, of a group of translators plugged into a mainframe computer that records their work, is not quite accurate. The idea was not to link together all translators working in the EÜK but to stock in a central memory bank (*Speicher*) their discoveries and solutions to translation problems and lexical difficulties. It was a late phase in a project that spanned three decades to foster among peers a collaborative reflection upon the specificity of their own writing. Tophoven's dream, the goal to which he was working before his life was cut short at the age of 66, was in fact one where translators, at work or at translation residencies across Europe—like the European Translators' College in Straelen, Germany to which Toury refers—would contribute to a global dataset by apportioning part of their working day to document and analyse their processes using his method of "transparentes Übersetzen" (*la traduction transparente* or transparent translation).

The purpose of this article is to reintroduce into the history of international (Anglophone) Translation Studies Tophoven's efforts from the late 1960s to 1989 to define and promote this method of translation process research¹. It offers a critical analysis of the method's strengths and limitations, charting its emergence from Tophoven's personal practice and his collaboration with linguists in the late 1960s-1970s, into his vision of a so-called "Toledo School", where translators would work collaboratively, producing their own translation research through self-observation and analysis. He emerges in this account as a skilful rhetorician, mobilizing myths of both singular and collaborative translation to advance his central project of emancipating translators from a vicious cycle of anonymity, lack of scientific recognition and poor working conditions. This article considers, finally, Tophoven's relationship to technology and his response to the most significant technological innovation of his time, the microcomputer. It concludes that while his method did not ultimately achieve the level of adoption that would have guaranteed its enduring relevance, his efforts to achieve his goal remain an important moment in the history of translation and a foundational chapter in what is known today as genetic translation studies.

1. Tophoven is regularly evoked in discussions of translation in Germany, although his method does not have wide recognition. In France his work was the focus of a 1995 issue of *Translittérature*; the landmark issue of *Genesis* in 2014 devoted to translation contained a study by Lebrave of Tophoven's method when translating Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie*; and Solange Arber, who is completing a doctorate on Tophoven, has examined Tophoven's treatment of particular linguistic aspects of the *nouveau roman* (Arber, 2016), analysed his metaphor of transparency (Arber 2018a), and explored the Tophoven Archives to detail his method of translating Nathalie Sarraute's "*disent les imbéciles*" and *Vous les entendez?* (Arber, 2018b) as well as Robbe-Grillet's *Djinn* (Arber, forthcoming).

Transparent translation: a new paradigm for process research

By any teaching or research metric, in the 1960s the discipline of Translation Studies was a tiny fraction of its current size, and in France, where Tophoven lived and worked from 1949, it was virtually non-existent, but a fledgling branch of linguistics. Before moving to Paris, Tophoven had served as a soldier in World War II, when he was imprisoned in France by the US army, and, after returning to Germany to finish his studies, he became *lecteur* in German at the Sorbonne. From 1952 he worked as a freelance literary translator, an occupation that he combined with teaching translation from 1970 when he filled the position of *lecteur* in German vacated by Paul Celan at the prestigious École Normale Supérieure de Paris. In the 1950s Tophoven developed a close, collaborative working relationship with Samuel Beckett, for whom he—and, later, in partnership with his wife Erika Tophoven—became the exclusive translator into German. It is for this long collaboration and its prodigious output that he is best-known today, and the Anglophone world remains largely ignorant of the fact that not only did Tophoven introduce a whole generation of (other) post-war *nouveau roman* authors to the German public (such as Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Marguerite Duras), and that he translated over 100 titles into French (from Molière and Rabelais to Arthur Adamov, Fernando Arrabal, E.M. Cioran, Eugène Ionesco and Claude Mauriac), but that he was also passionately and wholeheartedly engaged in working towards improving the working conditions of translators by promoting the scientific recognition of their work. Outside of the Continent, few translation scholars are aware of the pioneering translation process research that he began at a time when very little such research existed in writing or literary studies, let alone Translation Studies. His disappearance from the definitive edition of Toury's monograph, one of the foundational texts of modern international Translation Studies, further occludes this work and its method of self-reflexive observation upon the translation process.

La traduction transparente required translators to document their thought processes while translating, noting the sequence of solutions to a particular translation problem, and then reflect upon their strategies and solutions. Tophoven's use of the metaphor of transparency differs from that of Georges Mounin (2016: 74), for whom translators are like windows that are either "clear" or "tainted/coloured", or Lawrence Venuti, whose well-known formulation contrasts invisible, hence transparent, translators whose fluent texts hide all traces of their translatedness versus those that do not—rather, it resembles the discourse of *transparency* in contemporary political discourse, the making visible to the public of obscure or mysterious mechanisms that are otherwise hidden from view (Arber, 2018a: 3). It evidently suggests the opening of a window onto obscure cognitive processes (translation's infamous "black box" problem): "The passage from one expression to another, the work of transmutation accomplished above all in the head, the representation of these subtle procedures is what one may term 'transparent translation'" (Tophoven, 1995: 19)². Yet Tophoven does not claim to represent all aspects of translating, rather he encourages translators to adopt a problem-centred approach, to reflect upon moments of difficulty or blockage in their translating, to note the sequence of solutions tested until a satisfactory solution is found, and then to classify and generalise the problem. As with talk-aloud protocols, which empirical research methodology acknowledges to be imperfect because the act of verbalisation already changes the nature of the object described, the absolute "transparency" of this self-reflection is never absolute or guaranteed. Yet the import of Tophoven's method was to create an evolving and growing archive (and later, an electronic dataset) of translation process

2. All unattributed translations are mine.

research made by translators themselves. This work towards a genetics of translation emerged concurrently with the birth of *critique génétique* in France, which focussed upon the material manuscripts (*avant-textes*) of modern authors, but—unlike Tophoven—genetic critics had not yet considered techniques of empirical process research that were emerging from the field of psychology. However, until Lebrave’s article in the 2014 issue of *Genesis* devoted to translation, outside of Beckett studies Tophoven’s work had not been considered within the context of *critique génétique*.

In his 1974 contribution to the translation review *Babel* Tophoven recalls that he first heard of the possibilities for cooperation between translators in the context of professional associations in April 1965, at the International Congress for Literary Translators of Hamburg. The event made him aware of the need, firstly, to defend translators’ rights collectively and, secondly, to develop a close working relationship with the university sector, which would be crucial for the recognition of translators’ work. The conference resolved to create a college for literary translators and researchers to work together within the university system. While this college did not come to fruition, cooperation between these parties continued through the “Esslinger Gespräche”, the “Esslingen Conferences” that began in 1968.

At the conference the following year, located at Bad Boll near Göppingen, the group of French-German translators worked with a group of linguists to reflect upon the criteria with which to analyse the translation problems that arise during the composition of a text. They focussed on some 200 notes made during a session translating Nathalie Sarraute’s novel *Entre la vie et la mort*. The University of Salzburg Professor of Linguistics Mario Wandruszka played an important role in this process and was to become a key influence on Tophoven’s linguistic approach to the classification of translation problems. Wandruszka had published a study of the distinctive “genius” of the French tongue (1959), and at the time he and Tophoven met he had recently completed a study into the capacity for comparative translation analysis to reveal the unique features of a given language and the limits of comparability between different languages (1969). Working with Wandruszka, the translators grouped their translation problems into a number of categories: semantic, lexicological, grammatical, syntactic, rhythmical, prosodic (Tophoven, 1974: 7). Tophoven integrated these insights into the note-taking method that he had begun while translating Beckett’s *Watt* in 1968, when he had underlined words of the source text with different colours to keep track of the relationships between “the play of sounds and their balancing” (Tophoven, 1973: 8). In his subsequent note-taking, he devised a system whereby translation problems were recorded onto cards that were coded with one of three colours: red for lexis or semantics; blue for syntax; green for rhythm, prosody and sound (Tophoven, Erika, 2011: 111-113). The Tophoven Archive in Straelen, Germany contains thousands of such cards made by the translator over his career, in addition to manuscripts, typescripts, letters and materials relating to the German reception of the authors he translated. This invaluable resource for genetic translation research remains underexploited, and although it is not the purpose of this article to provide such an analysis of any one text, an example will illustrate Tophoven’s self-reflective method.



Fig. 1 – Box of cards produced by Elmar Tophoven during the translation of Nathalie Sarraute’s “*disent les imbéciles*” (1976). Tophoven Archive, Straelen. Reproduced with the permission of Erika Tophoven.

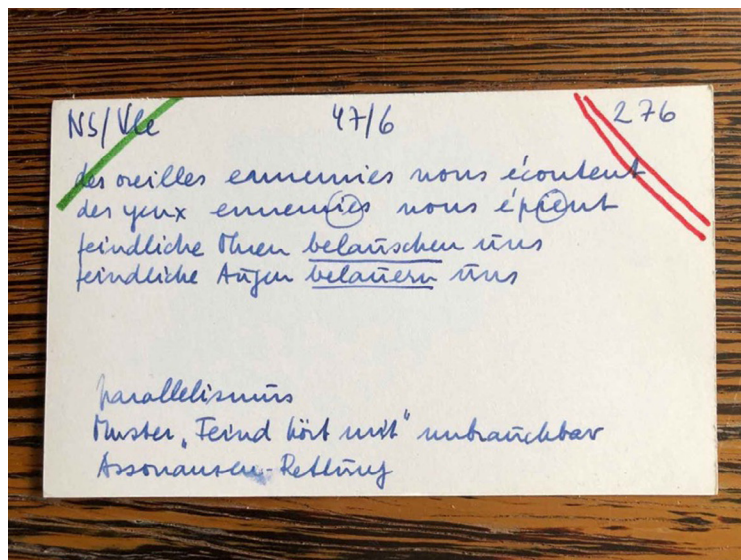


Fig. 2 – Colour-coded card produced by Elmar Tophoven during the translation of Nathalie Sarraute’s *Vous les entendez* (1972). Reproduced with the permission of Erika Tophoven.

In the early 1970s, for Tophoven, translating transparently involved noting on cards problems that arose at the time of translating. Not all these cards recorded the thought processes that led to the solution, though most contain a commentary upon the logic of the translation. The outcome of what might be termed a retrospective *writing-aloud protocol*, or in Tophoven's words "translating with an open hand" (1987: 96), the cards reveal the attempts by the translator to "list the difficulties, establish the stages of their solution, accord each its weight within the organic and coherent whole, so as to draw out their reusable conclusions" (1973: 8). Cross-referenced to the text, the translator recorded his thought processes relative to a difficulty, respecting their sequence, and attributed to them linguistic categories. Of the more than 1200 cards he produced while translating Sarraute's 223-page novel *Vous les entendez*, Tophoven estimates that some 50% will be reusable because they reveal the "rhetorical micro-structures" (figures) that reflect the "mechanism of the act of writing" (1973: 8). Fig. 2 shows one such example, Sarraute's "des oreilles ennemies nous écoutent, des yeux ennemis nous épient" (Sarraute, 1996: 755) at "47/6", meaning page 47, line 6. Tophoven's commentary, "Parallelismus [...] Assonanzen-Rettung" registers his attempt to find a *parallel* structure to *save the assonances* and so match the sonic pattern of the French, whose sharp "i"s (encircled) pierce through the soundscape like two eyes that pin their prey. The translator's solution "belauschen... belauern..." achieves this objective with a pleasing sonority, but also with a refinement at the semantic level (hence both the green and red lines scored across the corners of the card). The standard French verb for listening, *écouter*, is rendered with *belauschen*, an eavesdropping that renders the scene more precisely. Tophoven's other commentary upon his decision, "Muster 'Feind hört mit' unbrauchbar", affirms that in this case the model or stock phrase, "the enemy is listening [to us]" is inappropriate. Indeed for the German reader this standard translation would resonate with the discourse of the Nazi regime and the Second World War, which would be entirely misplaced in the context, and particularly unfortunate in the work of Jewish author who was forced into hiding during the Vichy regime³. The translator's discovery of this *Parallelismus* is but one of the hundreds of "rhetorical micro-structures" he comments upon over the course of the writing, and reflecting on the process of balancing these individual decisions, he evokes Jakobson's notion of "dynamic synchronicity": his cards allow him to monitor features of his translation that have implications for the coherence of the text as a whole; they allow him to coordinate the morphology, connotations, sensory factors, rhythm, musicality of his writing when he is forced to privilege one or more of these features at any one time (1973: 8); and, as a record of this process, they are like an "x-ray of interlingual metamorphoses" (1985: 144).

The translator as scientist

Since the late 1960s, Tophoven had been staking out a bold remit for the labour of translation and its social as well as scientific value. In his 1987 article for the journal *Protée*, he posed the question directly: should the analysis of the data from this transparent translation be analysed by linguists or could translators themselves "harvest the fruits of their own labour, namely all that they learn—all they must learn—day after day faced with texts that present problems that at first sight sometimes appear unresolvable" (1987: 95). Jean-Louis Lebrave finds an affinity between Tophoven's conception of translation and the nature of genetic criticism itself (2014: 55). Tophoven encouraged translators to develop a genetic mindset. He believed that by retracing

3. I am grateful to Jonas Tophoven for pointing this out to me.

the process that lead to the solution, and then by reflecting upon the *reusability* of the record of that process, translators would prevent the disappearance of their hard-won professional knowledge. Practising this method would contribute to the development of each translator's scientific *esprit* by requiring them to comprehend the paradigmatic and generalizable aspects of translating, beyond the personal, the ephemeral or the particular. As he contemplated his notes from translating Claude Simon's *Histoire*, Tophoven affirms that such documents attest to the unique experience of each translator and the capacity of each to generate new forms of knowledge that surpass their relevance to the individual. With an eye to future researchers—like today's generation of scholars interested in translation genetics—as much as to members of his own profession, Tophoven writes that these forms of knowledge “may in the future constitute an inexhaustible collection guaranteeing an ongoing dialogue between colleagues” (1987: 99).

It is important to situate Tophoven's criteria for translation evaluation within their context. Arber has used Tophoven's *avant-textes* to document a translator “obsessed by the orality of the text” (forthcoming) and shown that this heightened regard for the rhythm, musicality and sound of words could led him be more flexible with their semantics (Arber, 2018b). Nonetheless, his methodology for transparent translation employs the traditional criteria of equivalence when attempting to recreate meaning or poetics between source and translation. At the time, the product-focused approach remained fixed upon the diabolical problem of equivalence between source and target text comparisons (Koller, 1978; 1979; 1983: 95; 1989; Admiral, 1981: 393). Competence models focussed on the skills and strategies of translators, but they were theoretical and speculative for they did not rely on accumulated data or systematic observation of translators at work (Toury, 1980: 41). The new form of process research that Tophoven practised or oversaw from the late 1960s to the 1980s adapted both the contemporary models of equivalence and the contrastive linguistic approach developed by his principal scientific collaborator, Mario Wandruszka, to his unsystematized, but intuitive and practice-based (professional) view of translator competence. His linguistic categorization of translation problems in the early 1970s predates the introduction into translation studies of discourse analysis or models derived from cognitive-linguistics and socio-linguistics, and it was to remain unaffected by new linguistic paradigms, such as Juliane House's (1977) application of Halliday's systemic functional grammar to translation analysis. Rarely lifting its gaze from the individual, Tophoven's approach never engaged with the systems-based approaches to translation that began to emerge in the late 1970s with the work of Even-Zohar (1978) and Toury (1980), which consider the role of translation within dynamic literary “polysystems” and interrogate not only why some texts are destined to be translated but also *how* they will be translated. Yet, Tophoven may have been no more or less informed of these developments than most translation specialists at the time, for as Snell-Hornby has pointed out, before Theo Herman's important 1985 collection *The Manipulation of Literature*, which gathered together many authors advocating a departure from studying how the translation renders the linguistic features of its source to analysis of its *function* in the target culture, “for outsiders much of it [polysystems theory] remained virtually inaccessible” (Snell-Hornby, 2006: 48). That is because proceedings of the legendary conference on “Literature and Translation” held at Leuven (Belgium) in 1976 (Holmes *et al.* [dir.], 1978) went out of print a few years after publication, and much of this research was then published only in Dutch⁴ and Hebrew, or in limited edition monographs and local publications, or unpublished theses.

4. Even if Tophoven knew Dutch well enough to translate it, theoretical texts on translation in that language were not well known beyond the Dutch-speaking community of researchers.

One must remember that Tophoven was first and foremost a professional literary translator and a teacher of literary translation, not a translation researcher. His linguistic criteria for the assessment of translation problems were determined by personal and historical circumstances, yet he nonetheless imagined an enlarged role for the translator as a researcher of socio-cultural and linguistic phenomena, a “point of convergence between diverse disciplines” (Tophoven, 1973: 9). Such ideas, although familiar to us today through notions of the translator’s “interculture” (Pym, 1998: 181) and the idea of translation studies as an interdiscipline (Snell-Hornby, Pöchhacker, Kaindl, 1994), were nascent and largely unformulated in the 1970s and early 1980s. Furthermore, anticipating contemporary debates about the agency of the translator, Tophoven states clearly that he regards the act of translation as at once a complex “art” but also a “rewriting” under constraints (1973: 8). He affirms that his method’s critical self-reflection allows the translator “to penetrate deeper and deeper into that subtle mechanism that we call ‘the intuition’” by rendering “transparent” the translator’s literary poetics, like, for instance, when the phonic qualities of translated words are so apt as to generate a “surplus of prosodic value” with respect to their source (1974: 8).

As early as 1973 he affirmed that the translator’s efforts to document translation processes would ideally be reproduced as marginal notes to the published text in order to facilitate comparative study (1973: 8). The product of transparent translation would thus counteract the invisibility of the translator in national or global publishing regimes and supply the published work with a new *translatorial* dimension. He therefore saw his method as offering a new framework with which to interrogate the singularity of the translation within the culture of reception and its traditions of literary criticism. In his 1984 discourse at the very first *Assises de la traduction littéraire* at Arles, France, he commented that if he were asked how he translated the particularities of an author’s style, he could point to his notes and reveal the secrets of that author’s tongue, and, indeed, “It is in this domain that the translators’ notes attain their greatest exchange value” (1985: 145). Furthermore, with its penetrating but self-critical regard, as it looks back towards the source text such visible translating fractures the authority of the original, revealing it to be contingent upon ways of reading and processes of transmission with multiple, competing significations. Not only does Tophoven’s proposition for including the translator’s own research with the published text attest to his intuitions as a genetic scholar, it shows his perception that translation can be an analytical tool to interrogate the *œuvre*—reversing the habitual perspective in which the translation is held to account by the authority of the *œuvre*—a view that has gained traction in comparative literature studies (Apter, 2006, 2013) as much as global literature studies (Walkowitz, 2015).

Tophoven’s Toledo: from myth to reality

Toury’s 1995 monograph mentions the “Europäische Übersetzer Kollegium” in Straelen, Germany, the European Translators’ College that Tophoven set up with Klaus Birkenhauer in 1978 and which moved to its current premises in 1985. Tophoven would pass away just four years later, too early to see its flourishing into its current size, the largest residence for literary translators in the world. Straelen established a model that has been replicated across Europe, at the Collège International des Traducteurs Littéraires, Arles (France), the Casa del Traductor, Tarazona (Spain), the Collège Européen des Traducteurs Littéraires de Senefé (Belgium), not to mention other centres within the Réseau Européen de Centres de Traduction Littéraire (RECIT), a network of residencies in locations such as Antwerp (Belgium), Sofia

(Bulgaria), Berlin (Germany), Tallinn (Estonia), Balatonfüred (Hungary), Rome (Italy), Ventspils (Latvia), Amsterdam (Netherlands), Looren (Switzerland), Visby (Sweden) and Norwich (United Kingdom).

Tophoven often wrote or spoke of the fact that his inspiration for his idea of translators' residencies was the twelfth-century School of Toledo (eg. 1986: 30, 1995: 24), a multilingual centre that attracted many translators from the Muslim, Hebraic and Christian traditions, and where Don Raimondo gathered a group to translate from Arabic into Latin many important philosophical and scientific texts, including Greek texts previously lost to the West. The Toledo-Tophoven link is oft-repeated (eg. Wintzen, 1997) but somewhat romanticized, and it is certainly ironic, given that in recent years, during the period in which Tophoven's model has gone global—see for instance the establishment of the Literary Translation Centre, in Banff, Alberta (Canada), the Dar Al-Ma'mûn residency in Marrakech (Morocco), or newly created Translator-in-residence positions at the British Library or in the USA at, for instance, the University of Iowa or Princeton—the very existence of the celebrated “Toledo School” has been proven to be a myth. Much translation happened in and around 12-13th century Toledo, but there was never a coherent school (for an overview see Santoyo, 2011). From myth to reality, the emergence of translation centres inspired by his initiative at Straelen was a source of hope for Tophoven; he believed that by using his method there and beyond, translators would collectively sustain future research and help improve their own standing (eg. 1987: 100)⁵. In 1987 he wrote of such efforts already underway at Straelen, underlining once again one of its principal objectives:

The files accumulated over many years, which remain unexploited, witnessed the efforts of translators to free themselves from a vicious circle, from a fatal necessity, whereby inappropriate levels of remuneration increase time pressures on work and do not allow translators the downtime they need to draw out the lessons from their own work, which would have allowed them to secure better conditions, etc. (1995: 24)

The use of his method was never a condition or an enforced dogma for work at Straelen, and many translators declined to participate because, with little remuneration for their work and pressure to meet deadlines, they did not have the time to participate in translation research⁶. Tophoven's passing away so early in the College's history stymied momentum for this aspect of its activities. Yet one begins to appreciate the scale of Tophoven's vision when one considers that it has been claimed that at Straelen alone, by 2002 over 15000 texts had been translated (Giersberg, 2003), and that he was promoting the use of his method for all the translation centres emerging across Europe.

The creation of translation residences in the image of the mythical Toledo School was the expression of Tophoven's emancipatory program for translators.

Setting down these traces [of translation] could help free literary translators from the disgrace of the forger as much as the aura of the sorcerer. It might tear the silent majority of lone individuals from their incapacity to speak and accord them a greater right to intervene by allowing them to discover themselves. (1995: 22)

Here and elsewhere, he reiterates that the aim to emancipate the lonely translator motivates his development of both the method of transparent translation and the spaces where it can be put into practice. This characterisation of the translator may be interrogated in light of recent work done in sociologically-informed translation studies that highlights, following Latour, the “agency” that

5. This idea is repeated often in speeches that Tophoven delivered, the manuscripts of which may be consulted at the Tophoven Archives at Straelen.

6. Personal interview with Erika Tophoven, 9 May 2019.

translators may exercise within their professional networks. In Bourdieusian terms, this agency is always a function of one's *habitus* and for a translator this is determined, usually, by levels of capital that are less economic than cultural (education, professional standing), social (networks of contacts) or symbolic (prestige, reputation, honour, fame). As the principal German translator of a group of *nouveau roman* authors who had emerged by the late 1960s as one of the major literary movements of post-war France, Tophoven had earned for himself a large portion of cultural, social and symbolic capital. In particular, the attribution of the Nobel prize to Samuel Beckett in 1969 served to guarantee, validate and augment this symbolic capital—in the following year, and after Paul Celan's death freed the post that Tophoven had been occupying temporarily since 1964, he was appointed *lecteur* in German at the École Normale Supérieure, the most elite *grande école* for the humanities in France. His embodied *habitus* gave him the confidence, personally and publically, to speak for this “silent majority of lone individuals”, to work towards their emancipation. Yet Tophoven was well aware, firstly, that not all translators toiled in loneliness (his own career was established in the 1950s through a practice of collaborative translation with Samuel Beckett, and he later co-translated with his wife Erika) and, secondly, that translators play an essential role within the literary field as promoters of authors and, in today's jargon, as agents of cultural translation.

Rather, Tophoven's claim that his method could give a voice to “the silent majority of lone individuals” skilfully exploits a powerful rhetorical discourse around the singularity of the translator that had evolved since the Renaissance to elide the benefits of the historical practice of team translation and impose a model of singular authorship which the translator was to emulate, and that in the post-Romantic period pressured translators to aspire to an ideal of authorship based upon the myth of singular genius, which—most perversely—because it was equated with notions of originality, they could never attain (Cordingley and Frigau, 2017). On the other hand, Tophoven aimed to prove through scientifically documented and verifiable means the inherent literary creativity of the translator and thus to challenge the presumed inferiority of the translator's writing. To render observable the complexity of the writing of translation is to allow for it to be appreciated on its own terms, as its own “art” (Tophoven, 1973: 8), and therefore to be no longer equated with models of original authorship, which, somewhat ironically in the wake of Stillinger's (1991) work on multiple authorship in the Romantic period, have themselves been proven to wilfully occlude the dynamics of collaboration and sustain the myth of singular genius. Yet Tophoven was also a product of his time, one when the recognition of the translator's agency had only begun. The translator's style was not for him a research object of equal value to that of discovering the author's style (1985: 144-45), and for the translator as researcher, “the most important point [...] is to determine the particularities of each individual's style”, by which he means that the highest goal of *transparent translation* is to comprehend the author's style, to render *it* transparent. Attaining this goal will justify, finally, the translator's place among the ranks of real scientists (1995: 26-7, cf. 1985).

Translating transparently and collaboratively

In his 1987 article in *Protée* Tophoven reflects on the benefits of his method for future research into the processes of collaborative translation. Discussing his translating of Beckett's *Company* with the author, he explains that he proceeded by typing into his computer each English phrase, then on the line below he entered Beckett's published French translation, under which he recorded the course of his own translating until he arrived at his final proposition. He cites an example of

his rendition of Beckett's "What does this mean?" as "... was bedeutet das?" But when revising his translation with the author, who had a fine grasp of German, Beckett suggested a formulation that paid homage to Heinrich Heine, drawn from *Die Lorelei*, and which the translator recorded next to his own phrase: "S.B.: Was soll das bedeuten? (H.H.)...". Recalling this process Tophoven surmises that "one can imagine that traces of the author's interventions give a supplementary value to documents that report the processes of translation" (1987: 97). Indeed, Tophoven was perhaps the first to intuit the scientific value of recording not just the outcome but also the processes of author-translator collaboration.

Furthermore, he saw another benefit for documenting author-translator collaboration in the use that could be made of the "protocole de travail" (1987: 97; working protocol) during negotiations with one's editor. He notes that the record or protocol of his translation of *Mal vu mal dit* that was revised in collaboration with Beckett shows where Beckett objected to certain, perhaps more obvious, translations, and introduced nuances or departures that the translator would normally be reluctant to make. Tophoven generally accorded Beckett the last word in such matters, and he writes that when he sent his text to his German editor he also sent the entire protocol of the translation process. This, he affirms, facilitated the editor's verification of his translation and served to "simplify correspondence about 'blind spots' or 'unclear passages'" (1987: 89). This tongue in cheek comment acknowledges that translators can use the translation "protocol" to turn to their own advantage the editor's inherent bias towards the author, who is often (dubiously) assumed to be the best reader of his or her own text, and thus negate the tedious and sometimes difficult requirement to justify their own translation decisions (often with someone who does not know the source language). Indeed, extending Tophoven's logic one can see that not only may proof of the author's intervention be called upon to justify a translation decision but the absence of the author's censure elsewhere implicitly supports every other decision the translator makes.

Translating transparently on computers

Antoine Berman credits Elmar Tophoven with having been "the first to perceive the marvelous potential that computing offered literary translators" (1995: 17). Tophoven was an early adopter; he integrated computers into his reflection upon *transparent translating* from the late 1960s-early 1970s, and he used a microcomputer from 1980. Rather than being anxious that translators would be superseded by technology, he saw the potential for computers to register and communicate the complexity of translation, to retain and share each translator's professional knowledge and to possibly increase efficiency by allowing each to build upon the work of their peers. In his 1973 interview in *La Quinzaine Littéraire*, he was already imagining how to incorporate computing into the research process, sketching a vision of translators, university researchers and publishers cooperating in "a kind of international institute for literary translation", where translators would work in residency, practising his method and recording their reflections into in "a great electronic dictionary" (1973: 9).

The prospect of an electronic reference work that would make translators' work reusable for future generations continued to develop in Tophoven's mind over the next decade. By the early 1980s he had used a personal computer while translating Robbe-Grillet's *Djinn*, when he alternated between manuscript, typewriter and computer (Arber, forthcoming), and he practised his method of critical self-reflection when translating directly into his computer Beckett's prose pieces *Company/Compagnie* (Tophoven, 1983), and *Mal Vu Mal Dit* (Tophoven, Erika, 2011: 111-13, 227). When he turned to Sarraute's short piece of 1972 "Le Bonheur des hommes" (1984),

for each translation problem he entered the sentences or fragments of sentences from the source text into the computer; he then recorded the sequence of attempts to translate it until arriving at the final proposition; finally, he commented upon the resolution of the problem and the “lesson” derived from it (1987: 97-99). Over a fifth of these notes were judged worthy of transferring to electronic *banques* (banks⁷) that recorded words, syntagms and prosodic phenomena. It is not exactly clear how these word and phrase banks were structured—only some glossaries remain after the translation memories at Straelen were destroyed in 1989 by a fatal crash—although from his 1987 (26-7) discourse in Berlin it appears that the system he developed when translating transparently onto cards was replicated, each problem falling under one or more of his three headings (lexis, syntax, prosody). These categories were used by the group of translators who sorted and classified the hundreds of observations made during the translation of Nathalie Sarraute’s *Enfance*. Tophoven refers to “glossaires” and the recording of lexical features, but also to the “much more complex phenomena” of syntax and prosody, which they reduced to over 300 entries.

Tophoven explains that in 1980 at the College at Straelen computers were used for “translators who wanted to learn from one another” (1995: 25). A kind of informal experiment was set up to translate into French the novels of the German author Theodor Fontane. The text to translate would appear on the screen and the translator would then offer a solution, which if not to his or her liking, would not be erased but rather the new solution would be recorded on the line below, and so on until the translator was satisfied. Next to the solution in a separate field the translator could add a commentary, and if appropriate the “lesson” to be learned. The program could generate a final translated text that did not contain the commentaries. The objective was to analyse the different solutions offered by different translators and it would appear that he also hoped to be able to reuse their solutions in future texts that presented the same translation problems. With palpable enthusiasm, in the same breath that he connects the “Toledo School” with the translator residencies recently set up or emerging across Europe, he calls for translators to be sponsored to “work in a permanent fashion to constitute a stock of linguistic equivalents for the benefit of all translators” (1995: 27).

The future of transparent translation and process research technologies

Tophoven’s program for the use of technology in transparent translation remained embryonic, like the emerging technology it harnessed. Yet he was evidently working towards something that resembles the way a modern translation memory operates within a computer-assisted translation (CAT) tool. Clearly, he would be impressed by the technologies at our disposal today, and he is unique in having anticipated their potential as pedagogical tools for literary translators and as instruments to valorize the work of translation for current and future peers, as well as for translation process research. Translation memories are generally not used in literary translation today because, firstly, the translator usually aspires to produce a thoroughly new translation, and secondly, literary texts do not generally contain enough word sequences that have been used before in the past to warrant the use of a translation memory. However, they may be very useful in the case of retranslation, where a translator wants to revise an existing translation or to have it present for verification as she or he translates a new version. This does not invalidate Tophoven’s ambition, rather it shows how it was limited by the nascent technologies of his time. In fact,

7. I hesitate calling each a single “banque” a *file*, because I do not know how the data was structured and archived, or a *database*, which implies an architecture that may well be more complex than the one used.

today's CAT tools, and other tools that facilitate the mark-up of text, offer literary translators the capacity to record and comment on the geneses of their translations, and to share effortlessly these reflections with each other in a way unimaginable to Tophoven.

Yet he was far from ignorant of the emerging paradigm for translation process research in the 1980s. In his 1987 article entitled "La Traduction Transparente", he expresses his admiration for Hans-Peter Krings' *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht* (What goes on in the heads of translators), published only the year before, a landmark study using think-aloud protocols, which filled some five hundred pages with minute analyses of the work of eight translators working on texts of no more than two pages; Tophoven called it a "veritable 'computer-tomography'" (1987: 26). However, the use of TAPs in translation research generated a number of subsequent criticisms. Research demonstrated that participants' versions of what happened during their translating did not accord with what actually happened; subjects also changed their behaviour when they knew they were being observed, the tasks of translating and verbalizing interfering with one another, as well as the flow of writing; and the method offered little by way of accessing unconscious or automatic (non-verbalized) processes (see Fraser, 1996; Hurtado Albir & Alves, 2009: 69). In the chronology for process research proposed by Hurtado Albir *et al.* (2015: 5-7) this first phase ended in the mid-1990s with the introduction of more systematic approaches that sought to "triangulate" multiple viewpoints, combining different methods of observation, notably with the introduction of key-logging software *Translog* (Jakobsen & Schou, 1999), a technique that was extended by programs such as Proxy or Camtasia that capture all the translator's activity on the screen. In this period, Dragsted (2004) profited from the development of translation memory systems to observe translator behaviour, especially the effects of text segmentation upon writing.

In the third and now the fourth phase of such process research, according to the dating proposed by Hurtado Albir *et al.* (*ibid.*) as such techniques become more and more sophisticated, reliable and accurate, it is worth asking whether *transparent translation* has a place in this field at all. Or is it only a curiosity, an erased footnote from a larger story? The scientific validity of a translator's retrospection within Tophoven's model appears today to be questionable, if, that is, one is aiming to know what happens in the mind of a translator at the moment of writing. However, as I have demonstrated above, Tophoven pursued his method to foster better working conditions for translators; to do so, he believed they must become empowered to understand their own artistry and not remain passive subjects, forever subservient to authors, or the monkeys of more refined, scientific minds. On the contrary, he would have urged translators to adopt and master the new technologies and methodologies that have become available to researchers, imploring translators to appropriate them and to continue to translate transparently. His dream of a working-researching community of translators, communicating with each other across the borders of Europe and beyond has failed to materialize. Despite the exponential growth of translation studies, and the fashionable celebration of translator "creativity", remuneration for literary translators has dropped in real terms from the 1970s and 80s. Industry-wide developments beyond the literary domain are pressuring translators to use CAT tools and translation memories, and to post-edit machine translation, but for translators there is no silver lining to technological advance. On the other hand, those who appear to profit most from the boom in translation process research that technology has facilitated are the researchers themselves. For the wider community of literary translators today conditions are as challenging as ever in living memory.

In this context, it is worth remembering Antoine Berman's definition of transparent translation:

Elmar Tophoven is finally, and perhaps above all, the promotor of a new way of translating [...] Of a translating that, constantly reflecting upon itself, recording its steps, its phases, its processes, is a back-up of itself, and can thus, at once promote—for perhaps the first time in History—a fertile exchange between translators, a transmission of experience, and, beyond that, allow, also for the first time, a concrete and systematic teaching of literary translation. (1989: 9)

Berman stresses that the value of the method's archival function (recording processes) is dependent upon its self-reflexive function (the subject's heightened self-understanding), a combination that opens up the potential for an enriched, productive communication and a flourishing pedagogy. Unlike Borges, who conjured up Funes, the character who could effortlessly learn English, French, Portuguese and Latin but was paralysed by his total memory—Funes “was not very good at thinking” (Borges, 1998: 136)—Tophoven never dreamed of hypermnesic sheep. His ideal translators privilege the selection and analysis of translation problems at every step, working towards their solution at once individually and in community; they refine their capacity for critical self-analysis and communication in a constant, dialogic process of self-improvement, for themselves and for the recognition of their own art.

Bibliography

[all URLs referred to in this chapter were accessed on 10 may 2020.]

APTER, Emily, 2006, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.

—, 2013, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London / New York, Verso.

ARBER, Solange, 2016, « Le Nouveau Roman, pierre de touche de la modernité littéraire », *Germanica*, n° 2, p. 19-32.

—, 2018a, “Traduire ‘sous verre’ ou ‘à la vitre’ : l’imaginaire de la transparence en traduction”, *Itinéraires*, n° 2-3, p. 1-11, <https://journals.openedition.org/itineraires/4625>.

—, 2018b, “Des mots autour du silence : Elmar Tophoven traduisant Nathalie Sarraute”, *Carnets, Deuxième série*, n° 14, <http://journals.openedition.org/carnets/8765> ; DOI : [10.4000/carnets.8765](https://doi.org/10.4000/carnets.8765).

—, forthcoming. “L’écriture de la traduction : les brouillons d’Elmar Tophoven”, *Archéologie(s) de la traduction*, Paris, Classiques Garnier.

BERMAN, Antoine, 1989, “In memoriam Elmar Tophoven”, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 2, n° 1, p. 9.

BORGES, Jorge Luis, 1998, *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley, New York, Penguin.

CORDINGLEY, Anthony & FRIGAU MANNING, Céline, 2017, “What is Collaborative Translation?”, in Anthony Cordingley & Céline Frigau Manning (dir.), *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age*, London, Bloomsbury, 2017, p. 1-30.

DRAGSTED, Barbara, 2004, *Segmentation in Translation and Translation Memory Systems: An Empirical Investigation of Cognitive Segmentation and Effects of Integrating a TM System into the Translation Process*, Unpublished doctoral dissertation, Copenhagen Business School.

EVEN-ZOHAR, Itamar, 1978, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute.

- FRASER, Janet, 1996, "The Translator Investigated: Learning from translation process analysis", *The Translator*, vol. 2, n° 1, p. 65-79.
- GERLOFF, P.A., 1988, *From French to English: A Look at the Translation Process in Students, Bilinguals, and Professional Translators*, Mimeo, Harvard University.
- GIERSBERG, Dagmar, 2003, "Straelen, the Mecca of Literary Translators", *Qantara*, Goethe-Institut, <https://en.qantara.de/content/straelen-the-mecca-of-literary-translators>.
- HOLMES, James S., LAMBERT, José, & VAN DEN BROEK, Raymond (dir.), 1978, *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven, ACCO.
- HOUSE, Juliane, 1977, *A Model for Translation Quality Assessment*, Tübingen, Narr.
- HURTADO ALBIR, Amparo, and ALVES, Fabio, 2009, "Translation as a Cognitive Activity", in Jeremy Munday (dir.), *The Routledge Companion to Translation Studies*, revised edition, London / New York, Routledge, p. 54-73.
- HURTADO ALBIR, Amparo, ALVES, Fabio, ENGLUND DIMITROVA, Birgitta & LACRUZ, Isabel, 2015, *Translation & Interpreting*, vol. 7, n° 1, p. 5-25.
- JÄÄSKELÄINEN, R.H., 1990, *Features of Successful Translation Processes: A Think Aloud Protocol Study*, Mimeo, University of Joensuu, Savonlinna School of Translation Studies.
- , 1999, *Tapping the Process: An Explorative Study of the Cognitive and Affective Factors Involved in Translating*, Joensuu, University of Joensuu.
- JAKOBSEN, A.L., 2006, "Research methods in translation – Translog", in Sullivan, K.P.H. and Lindgren, E. (dir.), *Computer Keystroke Logging and Writing: Methods and Applications*, Oxford, Elsevier, p. 95-105.
- JAKOBSEN, A. L., & SCHOU, L., 1999, "Translog Documentation Version 1.0", in G. Hansen (dir.), *Probing the process of translation: Methods and results*, Copenhagen Studies in Language, n° 24, Copenhagen, Samfundslitteratur, Appendix 1, p. 1-36.
- KOLLER, Werner, 1978, "Äquivalenz in kontrastiver Linguistik und Übersetzungswissenschaft", in L. Grähs et al. (dir.), *Theory and Practice of Translation*, Nobel Symposium 39, Stockholm, September 6-19, 1976, Bern, P. Lang, p. 69-92.
- , 1979/2004, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle und Meyer.
- , 1983, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg, Quelle und Meyer.
- , 1989, "Equivalence in translation theory", in Andrew Chesterman (dir.) *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Finn Lectura, p. 99-104.
- KRINGS, H.P., 1986, *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht*, Tübingen, Narr.
- LADMIRAL, Jean-René, 1981, "La traduction comme linguistique d'intervention", in W. Pöckl (dir.), *Europäische Mehrsprachigkeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von Mario Wandruszka*, Tübingen, G. Narr, p. 375-400.
- LEBRAVE, Jean-Louis, 2014, "Genèse d'une traduction", *Genesis*, n° 38, p. 35-56.
- LÖRSCHER, Wolfgang, 1991, *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: A Psycholinguistic Investigation*, Tübingen, Gunter Narr.
- , 1992, "Process-Oriented Research into Translation and Implications for Translation Teaching", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 5, n° 1, p. 145-161.
- MOUNIN, Georges, 2016 [1955], *Les Belles Infidèles*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- PYM, Anthony, 1998, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome Publishing.

- SANTOYO, Julio César, 2011, “Cuando Oriente llegó a Occidente: La traducción en España, siglos XII y XIII. Mitos y realidades”, *Acta Universitatis Carolinae Philologica*, n° 2, p. 41-56.
- SARRAUTE, Nathalie, 1984, “Le Bonheur de l’homme”, in Serge Fauchereau (dir.), *Aujourd’hui Nathalie Sarraute*, special issue of *Digraphe*, n° 32, p. 58-62.
- , 1996, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”.
- SÉGUINOT, Candace Lee Carsen (dir.), 1989, *The Translation Process*, Toronto, H.G. Publications.
- SNELL-HORNBY, Mary, 2006, *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- SNELL-HORNBY, Mary, PÖCHHACKER, Franz & KAINDL, Klaus, 1994, *Translation Studies: an interdisciplinary*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- STILLINGER, Jack, 1991, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford, Oxford University Press.
- TIRKKONEN-CONDIT, Sonja (dir.), 1991, *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies: Selected Papers of the TRANSIF Seminar, Savonlinna 1988*, Tübingen, Gunter Narr.
- TOPHOVEN, Elmar, 1973, “La méthode d’Elmar Tophoven”, *La Quinzaine Littéraire*, n° 168, 16-31 juillet, p. 8-9.
- , 1974, “Un traducteur s’explique sur son travail”, *Babel*, vol. 20, n° 1, p. 5-10.
- , 1979, “Möglichkeiten literarischer Übersetzung zwischen Intuition und Formalisierung”, in A. Peisl & A. Mohler (dir.), *Der Mensch und seine Sprache*, Frankfurt-Berlin-Vienna, p. 125-144.
- , 1983, “Beckett’s *Company* im Computer”, in Hartmut Engelhardt (dir.), *Samuel Beckett Materialien*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt.
- , 1985, Untitled, in *Actes des premières Assises de la traduction littéraire (Arles, 1984)*, Arles, Actes Sud.
- , 1986, Untitled, in *Actes des deuxièmes Assises de la traduction littéraire (Arles, 1985)*, Arles, Actes Sud, p. 30-32.
- , 1987, “La traduction transparente, L’informatique et la traduction littéraire”, *Protée*, vol. 15, n° 2, p. 95-100.
- , 1995, “La traduction transparente”, trans. Jean Malaplate, *Translittérature*, n° 10, p. 19-27.
- TOPHOVEN, Erika, 2011, *Glückliche Jahre: Übersetzerleben in Paris*, Gespräche mit Marion Gees [Happy Years: Our life as translators in Paris, Conversations with Marion Gees], Berlin, Matthes & Seitz.
- TOURY, Gideon, 1980, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- , 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- , 2012, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, 2nd expanded ed., Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins.
- WALKOWITZ, Rebecca L., 2015, *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*, New York, Columbia University Press.
- WANDRUSZKA, Mario, 1959, *Der Geist der französischen Sprache*, Hamburg, Rowohlt.
- , 1969, *Sprachen, vergleichbar und unvergleichlich*, Munich, Piper.
- WINTZEN, René, 1997, “Straelen, une nouvelle Tolède : le collège européen des traducteurs”, *Les Traducteurs à la tâche*, special issue of *Dokumente/Documents : revue de dialogue franco-allemande*, n° 1, p. 71-73.



Ont collaboré à ce numéro

Ludivine BOUTON-KELLY

Ludivine Bouton-Kelly est professeure agrégée d'anglais, docteure en littérature générale et comparée et traductrice professionnelle. Son travail de recherche porte sur l'articulation entre théorie et pratique d'écriture en traduction ainsi que sur la notion de retraduction et le bilinguisme d'écriture. Parmi ses dernières traductions publiées : *Killarney Blues* de Colin O'Sullivan (Rivages, 2017) et *Bezimena* de Nina Bunjevac (Ici Même, 2018).

Anthony CORDINGLEY

Anthony Cordingley est maître de conférences à l'université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis, actuellement en détachement à l'université de Sydney en qualité de *Robinson Fellow*. Ses recherches portent sur la littérature anglophone et la traduction. Spécialiste de Samuel Beckett, il a publié *Samuel Beckett's "How It Is": Philosophy in Translation* (Edinburgh University Press, 2018), dirigé *Self-translation: Brokering Originality in Hybrid Culture* (Bloomsbury, 2013) et codirigé *Collaborative Translation: from the Renaissance to the Digital Age* (Bloomsbury, 2017) ainsi que deux numéros de revue : *Linguistica Antverpiensia*, « Towards a Genetics of Translation » (2015) et *Meta*, « Translation Archives » (2021). Entre 2020 et 2022, il conduira le projet de recherche « Genetic Translation Studies » au Centre for Translation Studies (CETRA) à KU Leuven, dans le cadre d'un Marie Skłodowska-Curie Fellowship.

Flavie ÉPIÉ

Flavie Épié est agrégée d'anglais et doctorante à l'université Bordeaux-Montaigne, en cotutelle internationale avec l'université d'Anvers. Elle enseigne la littérature, la traduction et la traductologie, et prépare une thèse consacrée aux deux traductions françaises de l'*Ulysse* de James Joyce.

María Constanza GUZMÁN

María Constanza Guzmán enseigne à la faculté de Traduction et au département d'Études hispaniques de l'université York (Toronto, Canada). Outre de nombreux articles en traductologie, elle a notamment publié *Gregory Rabassa's Latin American Literature* (Bucknell UP, 2008) et cotraduit (avec Joshua Price) un roman de José Pablo Feinmann, *Heidegger's Shadow* (Texas Tech UP, 2016). Elle a récemment dirigé un numéro sur la traduction en revue dans *Translation and Interpreting Studies* (John Benjamins, 2019), et publié *Mapping Spaces of Translation in Twentieth-Century Latin American Print Culture* (Routledge, 2020).

Esa Christine HARTMANN

Esa Christine Hartmann enseigne la littérature allemande et la traduction à l'université de Strasbourg. Ses recherches actuelles sont consacrées à l'approche génétique de la traductologie et de la création plurilingue. Elle a publié *Les Manuscrits de Saint-John Perse. Pour une poétique vivante* (Paris, L'Harmattan, 2007), ainsi que de nombreux articles de critique génétique portant sur le processus créateur de Saint-John Perse et de ses traducteurs anglais, américains et allemands. Elle est membre du « Groupe d'études sur le plurilinguisme européen » du laboratoire LiLPa de l'université de Strasbourg et membre associé de l'équipe « Multilinguisme, traduction, création » de l'ITEM/CNRS.

Patrick HERSANT

Maître de conférences en littérature anglaise et traduction à l'université Paris 8, il a consacré de nombreux articles à la traduction de la poésie britannique, établi et co-traduit trois anthologies bilingues, édité un recueil de quinze traductions de S. T. Coleridge, et publié des traductions de poésie – notamment Edward Lear (*Ombres*), Rupert Brooke (*La Différence*), Philip Sidney, Francis S. Fitzgerald, R. L. Stevenson (*Les Belles Lettres*), Hannah Sullivan (*La Table ronde*) et Seamus Heaney (Gallimard). Il a récemment publié *Au miroir de la traduction : avant-texte, intratexte, paratexte* (co-dir. Esa Hartmann, Archives contemporaines, 2019) et *Traduire avec l'auteur* (dir., Sorbonne université Presses, 2020).

Enora LESSINGER

Ancienne élève de l'École normale supérieure (Lyon), Enora Lessinger a soutenu en 2019 une thèse de traductologie à la Sorbonne Nouvelle. Son sujet de thèse, « Translating Silence in Kazuo Ishiguro's novels: Testing the Explication Hypothesis on Unreliable Narratives », croise narratologie et traductologie à partir d'un corpus en six langues. Elle a enseigné le français à Cambridge et l'anglais à la Sorbonne Nouvelle.

Chiara MONTINI

Chiara Montini, traductrice et chercheuse associée à l'ITEM (CNRS-ENS), a enseigné la littérature comparée en France et en Italie. Elle a consacré de nombreux articles à Samuel Beckett et l'autotraduction, au multilinguisme, et à la génétique des textes et de la traduction ; elle a traduit en italien *Mercier et Camier* de Samuel Beckett (Einaudi 2015) et un recueil d'essais de Vladimir Nabokov. Elle a notamment publié *La lingua spaesata. Il multilinguismo oggi* (BUP, 2014) ; *Traduire : Genèse du choix* (Archives contemporaines, 2015) ; « Genetic Translation Studies: an Emerging Discipline » (co-dir. Anthony Cordingley, *Linguistica Antverpiensia*, n° 14, 2015) ; *I Nabokov si traducono. A Cloudless collaboration* (Mucchi, 2020).

Madeleine STRATFORD

Madeleine Stratford est traductrice et professeure agrégée à l'Université du Québec en Outaouais. Elle a publié plusieurs articles dans des revues scientifiques, dont *TTR*, *Meta* et la *Revue d'études canadiennes*. Membre de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada, elle a aussi signé plusieurs traductions littéraires, dont *Elle nage* de Marianne Apostolides, finaliste en 2016 au prix du Gouverneur général.

Composition :
Anne Fragonard-Le Guen
(34560 Villeveyrac)

<http://psn.univ-paris3.fr/>

Presses Sorbonne Nouvelle
8 rue de la Sorbonne - 75005 Paris
Tel : 00 33 (0)1 40 46 48 02 - Fax : 00 33 (0)1 40 46 48 04
Courriel : psn@univ-paris3.fr

Illustration de couverture : Christophe Hamaide-Pierson © 2020



ISBN 978-2-37906-046-5