TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

02

2014

ISSN 2284-4473

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE
NUMERO 2 - OTTOBRE 2014

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

Comitato direttivo
Pietro Taravacci (Direttore responsabile),
Andrea Binelli, Matteo Fadini, Fulvio Ferrari, Carlo Tirinanzi De Medici.

Comitato scientifico
Simone Albonico (*Lausanne*), Federico Bertoni (*Bologna*), Corrado Bologna (*Roma Tre*), Fabrizio Cambi (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), Claudio Giunta (*Trento*), Declan Kiberd (*University of Notre Dame*), Armando López Castro (*León*), Francesca Lorandini (*Trento – Paris Ouest Nanterre La Défense*), Roberto Ludovico (*University of Massachusetts Amherst*), Caterina Mordeglia (*Trento*), Siri Nergaard (*Bologna*), Thomas Pavel (*Chicago*), Giorgio Pinotti (*Milano*), Massimo Riva (*Brown University*), Jean-Charles Vegliante (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), Francesco Zambon (*Trento*).

Redazione
Giancarlo Alfano (*Napoli SUN*), Francesco Bigo (*Trento*), Daria Biagi (*Roma*), Valentino Baldi (*Malta*), Andrea Binelli (*Trento*), Vittorio Celotto (*Napoli Federico II*), Silvia Cocco (*Trento*), Antonio Coiro (*Pisa*), Alessio Collura (*Trento – Montpellier 3*), Andrea Comboni (*Trento*), Claudia Crocco (*Trento*), Francesco Paolo de Cristofaro (*Napoli Federico II*), Francesca Di Blasio (*Trento*), Alessandra Di Ricco (*Trento*), Matteo Fadini (*Trento*), Giorgia Falceri (*Trento*), Federico Faloppa (*Reading*), Alessandro Fambrini (*Trento*), Fulvio Ferrari (*Trento*), Alessandro Anthony Gazzoli (*Trento*), Carla Gubert (*Trento*), Alice Loda (*Sydney*), Daniela Mariani (*Trento*), Adalgisa Mingati (*Trento*), Valerio Nardoni (*Modena – Reggio Emilia*), Elsa Maria Paredes Bertagnolli (*Trento*), Franco Pierno (*Toronto*), Stefano Pradel (*Trento*), Massimo Rizzante (*Trento*), Camilla Russo (*Trento*), Federico Saviotti (*Pavia*), Marco Serio (*Trento*), Paolo Tamassia (*Trento*), Pietro Taravacci (*Trento*), Carlo Tirinanzi De Medici (*Trento*), Alessia Versini (*Trento*), Alessandra Elisa Visinoni (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

A ROOM OF ONE'S OWN, UN CUARTO PROPIO, UNE CHAMBRE À SOI : CIRCULATIONS, DÉPLACEMENTS, RÉÉVALUATIONS

ANNE-LAURE RIGEADE – *ITEM-CNRS, équipe multilinguisme et traduction*

On tend à classer l'essai de Virginia Woolf *A Room of One's Own* dans la catégorie du pamphlet féministe sans autre forme de questionnement. Son message et son sens semblent fixés et indiscutables. Or, à lire ensemble ses traductions en espagnol et en français, à suivre les transformations du texte dans l'histoire de ses réceptions, le lecteur en vient précisément à se défaire de cette évidence. Comment les contextes de réception et de traduction ont-ils infléchi l'esprit et la lettre de l'œuvre ? Comment ses contours ont-ils été remodelés au fil de ses actualisations ? En quoi l'exemple de ce texte avec ses traductions illustre-t-il l'essentielle instabilité de l'œuvre ? C'est à ces questions que nous entreprendrons de répondre ici.

Virginia Woolf's essay *A Room of One's Own* is traditionally read as a feminist satire of patriarchy: its message and this meaning seem to be indisputable. But if we consider this work with its translations in french by Clara Malraux and in spanish by Jorge Luis Borges, if we consider the essay in its planetary circulation, we are led to question this perspective. How did the context of production of the translations in french and in spanish have transform the work and its apprehension? What kind of modifications do we observe at each of these reinscriptions of Woolf's essay in a new context and in a new literary tradition? And how does this specific case exemplify the essential instability of any literary work? These will be the questions we shall ask and answer in this paper.

Dans un essai célèbre, Jorge Luis Borges oppose ce « monument uniforme » qu'est *Don Quichotte* pour lui, de par « [s]on exercice congénital de l'espagnol », à la « librairie internationale » que lui offrent les multiples versions de l'*Odyssée* d'Homère.[1] Nul n'a sans doute mieux résumé ce qu'est la mondialité littéraire : une pluralisation des œuvres par leurs traductions ou leurs commentaires. Et nul n'a sans doute autant voulu pluraliser le texte à l'intérieur même de sa production : on connaît les fictions érudites de Borges, inventant une bibliothèque, des auteurs, ou des œuvres complètes, et perdant ses lecteurs dans le labyrinthe du vrai et du faux. On connaît moins, peut-être, son travail de traducteur, doublant ses récits d'une véritable activité de passeur.[2] Parmi ces traductions, *Un cuarto propio* (*A Room of One's Own*) de Virginia Woolf occupe une place exemplaire, et tout à fait représentative des dynamiques qui régissent ce que Pascale Casanova a appelé la « république des lettres » dans sa dimension mondiale : un auteur d'une littérature alors naissante (« périphérique ») se nourrit, pour constituer sa propre mémoire, des littératures européennes, et ici anglaise, littérature doublement « centrale », d'une part parce qu'elle possède une mémoire, une tradition, et, d'autre part, parce qu'elle représente, dans les années vingt, le « présent » de la littérature, le modèle de toutes les autres, la « fiction » anglaise et le « stream of consciousness »

1 « El Quijote, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista ; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso » (JORGE LUIS BORGES, *Las versiones homéricas. Discusión* (1932), in *Obras completas*, tomo I 1923-1949, Barcelona, Emecé, 1989, p. 240).

2 Pour une étude de la pratique traductrice de Borges en général, voir : EFRAIN KRISTAL, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002 ; SERGIO WAISMAN, *Borges and Translation. The Irreverence of Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.

ayant essaimé en Europe et dans le monde.[3] Significativement, l'essai de Woolf passe en Argentine via Paris : c'est à la librairie de Sylvia Beach que Victoria Ocampo découvre *A Room of One's Own* en 1929, et décide de le faire traduire quelques années plus tard aux éditions Sur qu'elle a fondées en 1933. Or, comme le rappelle Pascale Casanova, Paris est la capitale de la république mondiale des lettres car c'est là que se créent ou que s'échangent les formes nouvelles.[4] Ce n'est pas seulement en ce sens, cependant, que cet essai de Woolf me paraît être au cœur des problématiques de la mondialité littéraire, mais aussi (et peut-être surtout) par ses circulations dans l'espace mondial : le texte parti de Paris en Amérique latine revient à Paris, où il est traduit par Clara Malraux dans les années cinquante, avant de repartir aux Amériques, mais du nord cette fois, où la traduction de Borges est reçue à la lumière des lectures féministes, qui ont dominé la réception française et américaine de l'œuvre Woolf dans la deuxième moitié du XXe siècle. Peut-on alors considérer que c'est toujours au même texte que l'on a à faire ? Quelle « librairie internationale » ouvrent ces versions de l'œuvre ? Comment ses contours se modifient-ils ? C'est à ces questions que je m'emploierai à répondre en suivant l'ordre chronologique de la réception de l'essai et de ses circulations et transformations.

1 Départ : 1936

De *A Room of One's Own* à *Un Cuarto propio*, de Londres à Buenos Aires (Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges)

Un Cuarto propio (1936) est à la croisée d'enjeux personnels, nationaux et littéraires qu'il faut soigneusement démêler pour comprendre les enjeux de cette première réception de l'œuvre de Woolf au-delà des frontières nationales.

La traduction de *A Room of One's Own* a été confiée par Victoria Ocampo au jeune Jorge Luis Borges, qui est déjà une figure majeure du paysage littéraire argentin et mondial, collaborateur ou fondateur de diverses revues (*Proa*, puis *El Hogar, la Nación, Sur, Nosotros*, ...), auteur de nombreux recueils de poèmes et d'essais (*Inquisición, Discusión,* ...), et ami de grands artistes de la modernité (Marinetti, Paul Valéry, Henri Michaux, les ultraïstes espagnols etc.). C'est précisément en raison de ce statut que l'éditrice charge Borges de cette traduction : elle veut donner à *A Room of One's Own* l'aura la plus forte possible, en diffuser les idées le plus largement, l'affirmer comme une œuvre qui compte.

3 Voir Pascale Casanova, *Le méridien de Greenwich. Réflexions sur le temps de la littérature*, in *Qu'est-ce que le contemporain ?*, sous la dir. de Lionel Ruffel, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 113–145. Pascale Casanova, après avoir défini la notion de « méridien littéraire », de « présent spécifique » (p. 118), montre que ce méridien est « localisé ou spatialisé dans certaines grandes capitales littéraires qui, à un moment de l'histoire de la structure et de la distribution des ressources, ont incarné le pouvoir spécifique et incarné le prestige littéraire même » (p. 119). Or, « pendant le XIXe et la première moitié du XXe siècle », Paris et Londres ont rivalisé pour ce monopole : « ces centres littéraires faisaient la modernité des œuvres qui étaient, à un moment donné, décrétées « contemporaines » c'est-à-dire synchrones avec les critères du présent en cours au méridien » (p. 121). Elle précise ensuite quels sont les modes de consécration mais aussi les caractéristiques du présent ou, au contraire, du passé littéraire.

4 Voir Pascale Casanova, *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, pp. 41-55 : Pascale Casanova explique comment Paris a pu devenir « le lieu universel de la pensée universelle » (p. 50).

Ce désir qui l'anime tient à l'ardeur de convictions âprement défendues autant qu'à la force d'une rencontre. D'une part, Victoria Ocampo a, en effet, milité toute sa vie en faveur des droits des femmes en Argentine, en créant, par exemple, en 1936 l'UMA (Union des Femmes Argentines) avec Maria Rosa Oliver et Susana Larguia pour s'opposer à un projet de loi qui faisait régresser le droit des femmes. L'essai de Woolf découvert en 1929, entrait donc en résonance profonde avec cet engagement et ce combat, de par son refus et sa dénonciation de la domination du patriarcat. D'autre part, la rencontre avec l'écrivain en 1934, à l'occasion d'une exposition consacrée à Man Ray, laisse à Ocampo une impression durable. Elle assure même que c'est à Woolf qu'elle doit son envie d'écrire. De fait, dans l'une des lettres qu'elles échangent après cette rencontre, Woolf l'encourage à écrire des textes biographiques, ce que fera aussitôt Victoria Ocampo s'appliquant à rédiger ses mémoires : « I hope you will go on to Dante, and then to Victoria Okampo. Very few women yet have written truthful autobiographies. It is my favorite form of reading (I mean when I'm incapable of Shakespeare, and one often is) ».[5] On perçoit dans cette réponse de Woolf une distance, qui signale un déséquilibre dans leur relation : l'erreur sur l'orthographe du nom (Okampo) et le ton de cette lettre, à la fois léger et compassé, signalent le refus d'entrer dans un rapport d'intimité franc. Woolf se montre même condescendante : se réjouissant dans la même lettre que sa correspondante ne s'adonne pas au roman mais lui préfère la critique (« I am glad you write criticisms not fictions »), elle la pousse vers un genre qu'elle considère elle-même comme secondaire.[6] Si Ocampo reçoit donc les conseils de Virginia Woolf comme parole d'évangile, allant jusqu'à suivre l'ordre suggéré par Woolf quant à la traduction de son œuvre,[7] la relation d'admiration est loin d'être réciproque : la correspondance fait apparaître que Woolf repousse plusieurs fois un diner prévu avec Ocampo, trahissant par là son caractère d'obligation sociale plus que de plaisir partagé. La perception qu'elle a de l'intellectuelle argentine se dévoile au détour d'une comparaison dressée entre Ocampo et un papillon : « I must compare you to a butterfly if you send me these gorgeous purple butterflies [orchid] ».[8] Fiona Parrott commente avec une grande justesse cette comparaison : « Woolf does not see Ocampo as a literary equal but as a pretty foreign creature ».[9] Le déséquilibre de cette

5 Virginia Woolf, letter 2966 to Victoria OCampo, 22 décembre 1934, *The Letters of Virginia Woolf. 1932-1935*, vol. v, ed. by Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, London, Hogarth Press, 1979, p. 356.

6 Voir Virginia Woolf, *How Should One Read a Book ?*, in *The Common Reader. Second Series*, London, Hogarth Press, 1932, p. 264 : « they [the autobiographer] had not the artist's power of mastering and eliminating ; they could not tell the whole truth about their lives ; they have disfigured the story that might have been so shapely. Facts are all that they can offer us, and facts are a very inferior form of fiction ».

7 Qui s'étonnerait de voir que *A Room of One's Own* fut le premier texte de Woolf à être traduit en espagnol, suivi de *Orlando* (1937), trouverait la réponse à ce choix dans une lettre de Virginia Woolf : « I think the *Room* is the best to begin on : then, perhaps, if you want another, *Orlando* or *The Lighthouse* » (Virginia Woolf, letter 2969, 28 décembre 1934, *The Letters of Virginia Woolf* , cit., p. 358).

8 Virginia Woolf, letter 2955, 27 novembre 1934, *The Letters of Virginia Woolf* , cit., p. 348.

9 Fiona G. Parrott, *Friendship, Letters and Butterflies. Victoria Ocampo and Virginia Woolf*, STAR (Scotland's Transatlantic Relations) Project Archive, April 2004, `http://www.iash.ed.ac.uk/star/archive/Papers/Parrott_OcampoWoolf.pdf`, pp. 2-3. Voir aussi pour davantage de détails sur les relations entre Woolf et Ocampo : Laura Maria Lojo Rodriguez, *A Gaping Mouth, but no Words. Virginia Woolf Enters the Land of Butterflies*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Caws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 218-246.

relation exemplifie les rapports de pouvoir que décrit Pascale Casanova dans *La République mondiale des lettres* : « Le monde littéraire est donc un espace relativement unifié qui s'ordonne selon l'opposition entre les grands espaces littéraires nationaux qui sont aussi les plus anciens, c'est-à-dire les plus dotés, et les espaces littéraires les plus récemment apparus et peu dotés ».[10]

Il faut se rappeler le contexte dans lequel se trouvent les lettres argentines : depuis le XIXe siècle, et l'indépendance en 1810, l'Argentine cherche à se constituer une tradition qui soit la sienne, et à arracher sa littérature à l'influence espagnole. La position de Victoria Ocampo, qu'elle partage alors avec nombre d'intellectuels aux premiers rangs desquels Borges, consiste à défendre l'idée de puiser dans la littérature européenne, de l'assimiler, de la « transfuser », pour reprendre l'image d'Eduardo Aviles.[11] C'est la raison pour laquelle la revue *Sur*, défendant cette ligne, a été la cible de critiques virulentes et Victoria Ocampo, accusée d'être une « vendue aux étrangers ».[12] La constitution d'une identité est donc au centre de cette appropriation première et de la manière dont Victoria Ocampo elle-même reçoit *A Room of One's Own* : lisant l'essai de Woolf, c'est le destin de son pays mais surtout son destin de femme vivant dans une société patriarcale qu'elle lit. Dans « Carta a Virginia Woolf », elle discute, sous la très woolfienne forme de la lettre-essai, les positions de Woolf.[13] Elle refuse l'impersonnalité et la distance, la maîtrise et la désincarnation, au profit d'une écriture chargée d'affects, où le moi ne cesse de revenir et de s'exposer, sans pudeur, fait état de ses douleurs et de ses plaisirs. L'engagement (politique) et l'implication (émotionnelle) régissent une écriture dont le modèle revendiqué est Emily Brontë, à qui Woolf reprochait précisément d'écrire sous le coup de l'émotion et de l'indignation : « Defendiendo su causa, es la mía la que defiendo ». A la lecture des lignes incriminées de *Jane Eyre*, Ocampo signale que la seule perception visuelle cède la place à une sensation d'oppression physique : « mis ojos, fijos en estas líneas, no perciben ya a la manera de los ojos, sino a la manera de la palma de una mano apoyada en un pecho ». Lire au féminin, suggère donc Victoria Ocampo, c'est ressentir dans tout son corps cette oppression que vivent les femmes au quotidien et que l'écriture se doit de porter : « ¿no cree usted que este sufrimiento, que crispa sus libros, se traduce en una imperfección conmovedora ? » L'écriture a, comme l'indique d'ailleurs explicitement le titre de ces mémoires, valeur de « témoignage » des difficultés, des entraves, des obstacles ressentis dans son corps par la femme qui prend la plume : « Escribir y

10 Casanova, *Le république mondiale des lettres*, cit., p. 120.

11 « Cual debe ser la actitud americana ante lo europeo ? Asimilar fuerzas, adoptar energias, explotar descubrimientos, todos en beneficio del arte americano. Le vigorizacion de este arte se hara mediante un proceso asimilativo, llegandose, si es posible, a la transfusion misma... » (Eduardo Aviles, cité par Lojo Rodriguez, *A Gaping Mouth, but no Words*, cit., p. 222.

12 Voir Victoria Ocampo, *La mision del intelectual ante la comunidad mundial*, in *Testimonios*, a cura di Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 348 : après avoir rappelé la ligne de la revue, et comparé ce désir de faire des ponts entre les cultures avec les missions de l'Unesco, Victoria Ocampo revient sur les accusations dont elle a été victime : « Eso a sido tal vez la mision de « Sur » en este agresivo medio de las letras sudamericanas ; medio que se ha complacido en acusarme de extranjerismo »

13 Victoria Ocampo, *Carta a Virginia Woolf* [1934], in «Revista de Occidente», CXLVI-CXLVII (1993), pp. 107-112, http://virginiawoolf.gipuzkoakultura.net/Woolf_carta_a_eu.php, (page consultée le 01/07/2014).

vivir en esas condiciones es tener cierto valor. Y tener cierto valor, cuando no se es insensible, es ya un esfuerzo que absorbe, sin darnos cuenta, todas nuestras facultades ».[14] Victoria Ocampo a donc été sensible aux traces de ce témoignage dans *A Room Of One's Own*, qu'elle isole et rehausse dans *Carta a Virginia Woolf*, où le portrait se mue en autoportrait. La question identitaire en période historique de redéfinition de ses contours se réduit à celle de la femme que l'essai de Woolf résout en fonctionnant autant comme modèle que comme contre-modèle.

Tout au contraire, Borges gomme cet aspect dans sa traduction pour proposer bien davantage une version qui neutralise, d'emblée, dès la toute première phrase : « Pero, dirán ustedes, nosotros le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela – que tendrá eso que ver con un cuarto propio ? » (« But, you may say, we asked you to speak about women and fiction – what has it got to do with a room of one's own ? »).[15] En espagnol, le pronom sujet est genré et le féminin, « nosotras », serait plus cohérent au regard des circonstances dans lesquelles a été prononcée cette conférence dont Woolf a tiré son essai : elle parlait en effet devant une assemblée de jeunes filles, à l'université féminine de Girton. Le choix de ne pas omettre le sujet (ce que Borges aurait pu faire) et d'en transformer le genre est donc un choix fort, manifestant le fait que Borges ne traduit pas seulement l'essai de Woolf. De fait, il traduit aussi la situation de l'écrivain argentin dans les années trente, entre les langues et les littératures : la question de l'identité féminine cède le pas à celle de l'identité d'une littérature mineure. La traduction borgésienne identifie la traduction au transcodage, comme le fait la théoricienne Emily Apter dans *The Translation Zone* : pour elle, la traduction est en effet le modèle d'une conversion permanente d'un système dans un autre, plus encore que d'une langue dans une autre. Les tragiques malentendus provoqués par les déclarations ou communiqués en temps de guerre, ou encore la philologie de Victor Klemperer qui traduit le langage nazi dans le langage courant sont autant d'exemples de ces « zones » de traduction, où le langage est confronté à des codes et où le problème de la traduction excède celui de la fidélité.[16] Dans *Un Cuarto propio*, Borges neutralise le genre pour mieux donner au texte de Woolf une résonance internationalisante qui situe sa traduction dans un contexte d'arrachement à toute communauté nationale. Il introduit ainsi de l'italien, en traduisant « humming under our breath » (ROO, p. 13) par « tararear sotto voce » CP, p. 21), ou par le choix du mot « capricho », mot rare aux consonances italiennes (« cappriccio »), mot qu'il a préféré à d'autres, moins marqués comme « fantasía » ou « imaginación » : « the

14 *Ivi*.

15 *A Room of One's Own* et ses traductions étant de nombreuses fois cités, nous utiliserons les abréviations suivantes : Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929 (rééd : *A Room of One's Own*, ed. by Michèle Barrett, London, Penguin, 2002) = ROO ; *Un cuarto propio*, trad. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sur, 1936 = CP ; *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1951 (rééd. : *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, 10/18, 1996).

16 Voir Emily Apter, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006 et en particulier la première partie (*Translating humanism*). Elle énonce cette définition de la traduction comme transcodage que l'ensemble de son ouvrage illustre dès l'introduction, à l'occasion du commentaire d'une citation de Benjamin : « In this passage from "On Language as Such", Benjamin effects an important shift in translation theory away from a "fidelity to the original" model [...] and toward a transcoding model, in which everything is translatable and in a perpetual state of in-translation » (p. 7).

folly of fancy » (ROO, p. 14) devient « el extravagante capricho » (CP, p. 22). En outre, il fait entendre de l'anglais en citant les vers de Tennyson et de Christina Rossetti dans le texte (CP, pp. 18-19), avant d'en donner la traduction en note.

Cette actualisation de *A Room of One's Own* fait apparaître une première règle de circulation des textes dans l'espace mondial : l'œuvre qui interroge l'identité est d'abord reçue et traduite par une littérature périphérique qui se nourrit des littératures centrales et de la manière dont elles interrogent la question identitaire à laquelle elle s'affronte.

2 Déplacement : 1951

De la traduction internationalisante de Borges à la traduction féminisante de Clara Malraux

A Room of One's Own ne sera donc traduit que plus tardivement en français, se déplaçant vers cet autre « centre littéraire » qu'est Paris, trouvant place dans cette autre littérature « dominante », pour reprendre les termes de Pascale Casanova. Cet équilibre des forces explique la temporalité de la traduction : pour qu'un texte d'une littérature dominante soit reçu dans une autre littérature dominante, il faut que celle-ci puisse l'accueillir, que la tradition dans laquelle elle s'inscrive soit constituée, que les lecteurs possèdent un cadre de compréhension dans lequel la situer. C'est pourquoi, si les romans modernistes de Woolf sont immédiatement traduits, les lecteurs français devront attendre 1951 pour lire *Une chambre à soi*. Pierre-Eric Villeneuve souligne le fait que la première réception de Woolf se fait par la référence à Joyce et à Proust, comme l'illustre ce commentaire de Louis Guillet écrivant dans la *Revue des deux mondes* à propos de *La Promenade au phare* : « Jamais Mme Woolf n'aurait écrit ce petit chef d'œuvre du *Phare* si elle n'avait songé toute le temps à *Ulysse* ».[17] Mais Joyce et Proust sont posés comme modèles jamais égalés par Woolf, comme le suggère Floris Delattre : dans *Le Roman psychologique de Virginia Woolf* (1932), première étude réalisée en français, il compare Woolf aux deux romanciers et souligne le fait que face à ces géants, Woolf tend à la « simplification » et à « l'affinement » : « Elle tend, non à la force massive dont elle serait incapable, mais à l'harmonie délicate ».[18] La comparaison est lestée de valeurs genrées (la force aux hommes, la délicatesse aux femmes), non sans hiérarchie : l'adjectif « incapable » trahit le jugement derrière la description ; l'écrivain femme apparaît comme ayant quelque chose en moins par rapport à ses modèles masculins ! Cette filiation explique en tout cas le succès du *Phare*, dont la section centrale, « Le Temps passe » (« Times Passes ») paraît en 1926 dans la prestigieuse revue *Commerce*, dirigée par Fargue, Larbaud et Valéry, dans une traduction de Charles Mauron, le traducteur de E.M. Forster. En revanche, Stock refuse *Orlando* et *A Room of One's Own*, la maison d'édition craignant que ces textes féministes ne trouvent pas de lecteurs : « Woolf's most

17 Pierre-Eric Villeneuve, *Virginia Woolf among Writers and Critics. The French Intellectual Scene*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 19-38, p. 20, note 2.

18 Floris Delattre, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris, Vrin, 1932, p. 169.

overtly feminist texts were received by Stock as untranslatable in cultural terms ».[19] Floris Delattre, dans son étude de 1932, classe d'ailleurs *A Room of One's Own* non parmi les œuvres de Woolf, qu'il étudie au chapitre III, mais parmi les « informations contextuelles » permettant de saisir « la personnalité littéraire » de l'écrivain[20]. Dans les années cinquante, cependant, la situation se modifie : Clara Malraux traduit *A Room of One's Own* pour Denoël, avant que les Editions des Femmes ne republient cette traduction en 1981, peu après la parution de *Trois Guinées* (1978). Les deux pamphlets trouvent immédiatement leur public dans le contexte d'un féminisme qui s'affirme : Simone de Beauvoir définit, dans ces années-là, le féminin comme une construction sociale et prononce deux conférences consacrée à la pensée féminine chez Woolf à l'automne 1966.

La réception féministe est renforcée par le parcours de vie de la traductrice, par son affranchissement de toute autorité masculine grâce à l'écriture et à cette traduction notamment : Clara Malraux incarne un féminisme de l'action, le constructivisme défendu par Beauvoir. Épouse effacée de Malraux, vivant dans son ombre de 1921 à 1937, elle s'affirme dans la Résistance, puis avec ses premiers articles pour la revue *Confluences* en 1942, ses traductions de l'allemand et de l'anglais après la guerre et la rédaction de ses mémoires en six tomes, qui constituent moins une entreprise littéraire qu'un « retour à soi » et « l'aboutissement de cette quête de l'identité et de l'écriture qui se révèlent être une seule et même démarche ».[21] La femme Clara Malraux devenait ainsi la garantie de la valeur de la traduction de cet essai ;[22] s'étant émancipée de l'emprise d'un mari, elle pouvait comprendre la thèse de Woolf et, par conséquent, bien la traduire. Or, à regarder sa traduction de près, non seulement celle-ci réfléchit ce contexte mais elle infléchit assez fortement le texte dans ce sens. Ainsi, évoquant les livres des hommes, elle affirme que les femmes ne peuvent rien y trouver et ajoute : « it is the power of suggestion that one misses most, I thought, taking Mr B the critic in my hand » (ROO, p. 91) – littéralement donc : « c'est le pouvoir de suggestion qui nous manque le plus » (quand nous, femmes, lisons des livres d'hommes). Or Clara Malraux traduit : « ce qui manque le plus aux hommes, c'est le pouvoir du suggestion » (CS, p. 152), déplaçant ainsi l'accent sur le producteur, sur une incapacité des hommes, plutôt que sur une attente de femme. De même, à la fin de l'essai, elle transforme une exhortation à travailler en plainte face à une injustice faite aux femmes de ne pas avoir pu accéder à toutes les professions : « la plupart des professions ne nous ont été accessibles que depuis dix ans à peine » (CS, p. 169 – « the most of the professions have been open to you for close on ten years now » – ROO, p. 101). Non seulement la restriction change entièrement le ton, mais la substitution du « nous » au « vous » (« you ») en dit long sur une identification de la traductrice au public de femmes à qui s'adresse Woolf. Ce changement de pronom construit surtout

19 Jane Marcus, citée par Nicolas Luckhurst, *Introduction*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 1-18, p. 9.

20 Voir Delattre, *Le roman psychologique de Virginia Woolf* , cit., chapitre II : « La personnalité littéraire de Virginia Woolf : son esprit et sa culture ».

21 Marianne Walle, *Clara Malraux : être écrivain contre la bêtise et le génie*, in *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid*, sous la dir. de Carmen Boustani, Paris, Karthala, 2003, pp. 425–436, p. 434.

22 *Ivi*, p 433 : « Les traductions de Clara sont jugées remarquables ».

une frontière et un mur séparant les femmes des hommes, opposant implicitement un « nous » et un « eux ». Woolf récuse, cependant, toute vision séparatiste dans son essai, œuvrant au contraire à la réconciliation qui répare les blessures ouvertes par la guerre des sexes : « it is natural for the sexes to co-operate » (ROO, p. 88). Mais Woolf n'en reste pas à cet argument naturaliste, qu'elle aurait pu tout aussi bien emprunter à ses détracteurs. Elle développe en effet une théorie originale de l'androgyne, qu'elle reprend à Coleridge (et à Platon) et qu'elle retravaille dans le sens de son propos : l'âme, à la fois mâle et femelle, doit faire collaborer ces deux parties pour atteindre l'unité nécessaire à l'équilibre mental – et la société, à l'image de l'âme, vise, de même, cette collaboration. La continuité de l'intériorité à la communauté est mise en évidence par le retour du verbe « coopérer » : « the normal and comfortable state of being is when the two live in harmony together » (ROO, p. 88). Cette surdité de Clara Malraux à la réflexion sur ce qui cimente la communauté se révèle clairement à la fin de l'essai, où la traductrice efface l'adjectif « common » : « je parle ici de *la vie qui est réelle* et non pas de ces petites vies que nous vivons en tant qu'individus » (CS, p. 170 – je souligne) traduit : « For my belief is that if we live another century or so – I am talking of *the common life which is the real life* and not of the little separate lives that we live as individuals » (ROO, p. 102 – je souligne).

La traduction de Clara Malraux sature donc de féminin le texte de Woolf, traduisant elle aussi, comme Borgès avant elle, un contexte autant qu'un texte, mais pour le tirer cette fois du côté de l'affirmation du féminin contre le masculin. La retraduction, assurée par Elise Argaud, pourrait avoir été réalisée, penserait-on, dans une volonté de faire entendre le texte moins ces torsions féministes, les retraductions étant, comme le souligne Antoine Berman, plus littéralistes que les premières. Or si cette traduction rétablit les omissions (omission de la note d'auteur au début du chapitre III, nombreuses omissions de phrases ou de fragments de phrases, etc.), si elle s'écrit contre cette première traduction (parfois trop près, parfois en opposition – dans la surabondance de connecteurs logiques effacés par Clara Malraux, par exemple), elle est lourde et fautive, ajoutant du faux là où la traduction de Malraux était juste.[23] Nul conscience donc de déconstruire un discours surféminisé, comme en témoigne la reprise du déplacement signalé plus haut de l'attente des femmes vers un défaut des hommes : « it is the power of suggestion that one misses most, I thought, taking Mr B the critic in my hand » (ROO, p. 91), déjà traduit par Clara Malraux par : « ce qui manque le plus aux hommes, c'est le pouvoir du suggestion » (CS, p. 152), reste assez similaire chez Argaud : « Ce qui leur fait le plus défaut, c'est le pouvoir de suggestion ».[24] La retraduction continue à porter les marques de la première traduction, écrite qu'elle est sous son influence. Ce que cette traduction trahit au fond c'est de l'idéologie, celle de « l'invisibilité du traducteur » (Lawrence Venuti) qui écrit dans le français le plus naturel possible : Venuti accuse ainsi l'attitude de « domestication », attitude dominante tant dans la production que dans la réception

23 Voici un exemple de faux-sens ajouté par Elise Argaud : « Fiction here is likely to contain more truth than fact » (ROO, p. 4) traduit par : « la fiction est susceptible de receler plus de vérité que de faits » (Virginia Woolf, *Une pièce à soi*, trad. par Elise Argaud, Paris, Payot et Rivages, 2011, p. 23). Or ce n'est pas la vérité et les faits qui sont comparés mais la fiction et les faits !

24 *Ivi*, p. 170.

des traductions, de produire un texte qui donne l'illusion de n'avoir pas été traduit mais écrit directement dans la langue dite cible.[25] La traduction de « one » est de ce point de vue significative : la traductrice cherche des équivalents français qui évitent l'utilisation du « on », ressenti comme oral en français. Elle obéit ainsi à deux règles du bien écrire : éviter les traces de l'oralité ; éviter les répétitions :

> « At any rate, when a subject is highly controversial [...], one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold. One can only give one's audience the chance of drawing their own conclusions [...] » (ROO, p. 4)
>
> « De toute façon sur un sujet très controversé [...], *nul ne peut* espérer dire la vérité. *La seule solution reste* de montrer comment se forment nos pensées. *On ne peut que* donner à ceux qui nous écoutent l'occasion de tirer leurs propres conclusions [...] »[26]

Traduisant tantôt par « nul », tantôt par une reformulation (« la solution reste... »), tantôt par « on », la traductrice gomme l'effet volontairement appuyé par la répétition de « one », qui, dès le titre, désigne la place vacante à occuper pour s'approprier le discours et faire sienne la chambre, la pensée, l'écriture. Pour reprendre les catégories de Meschonnic, la traductrice ne traduit donc que la langue mais pas le discours, pas le « rythme ».[27]

3 Retour – 2009

Relecture de la traduction de Borges à la lampe des gender studies

Or la réception féministe, dominante, de l'essai de Woolf, que cette traduction de Clara Malraux marque, a déterminé une réévaluation de la traduction de Borges qui la décontextualise et la recontextualise entièrement. Ce faisant, elle propose en creux une lecture de *A Room of One's Own* et une lecture de la lecture de Borges. Leah Leone, par exemple, auteur d'articles et d'une thèse sur la pratique traductrice de Borges, dénonce dans *Un Cuarto propio* l'aveuglement de Borges au propos féministe. Cela passe par deux mécanismes, selon elle : d'une part, une réécriture de l'essai (modification du rythme, de

25 Voir Lawrence Venuti, *The Translator's Invisiblity. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2008, Chapitre 1 : I*nvisibility*, pp. 1-23. Dès la première page, L. Venuti dénonce cette idéologie de la transparence : « The illusion of transparency is an effect of a fluent translation strategy, of the translator's effort to insure easy readability by adhering to current usage, maintaining continuous syntax, fixing a precise meaning. But readers also play a significant role in insuring that this illusory effect occurs because of the general tendency to read translation mainly for meaning, to reduce the stylistic features of the translation to the foreign text or writer and to question any language use that might interfere with the seemingly untroubled communication of the foreign writer's intervention. [...] The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text » (p. 1).

26 Woolf, *Une pièce à soi*, cit., p. 23. Je souligne.

27 Voir Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

l'ordre des mots, de la structure des phrases, etc.) ; d'autre part, un effacement ou un amoindrissement du féminin au niveau thématique.

Au niveau de la structuration de l'essai et de ses phrases, Borges casse les paragraphes, jugés trop longs, en multiples petits, comme autant de repères pour fluidifier la lecture. Il distingue, ensuite, niveau de la narration et niveau de la diégèse, mise en scène de l'essayiste et récit ou réflexions, que Woolf s'emploie à entremêler. Enfin, il répare la syntaxe brisée, les rythmes heurtés, les structures disjonctives – en un mot, selon Leah Leone, il effacerait la phrase féminine. La traduction s'échinerait à rendre plus cohérente et à lisser au point d'effacer la « fonction rhétorique » de la narration,[28] la valeur argumentative de la phrase woolfienne : le style à saut et à gambade de l'essai de Woolf réalise, en effet, l'idéal de la phrase féminine qu'elle appelle de ses vœux, une phrase nouvelle puisque la phrase masculine ne convient pas aux femmes ;[29] la syntaxe portant le message féministe, celui-ci s'en trouve altéré. Or ces trois attaques peuvent être adressées de la même manière à la traduction de Clara Malraux, éloignée de tout antiféminisme, comme j'ai pu le montrer. Elle aussi redécoupe les paragraphes, gomme les répétitions, modifie le rythme des phrases ou en réécrit certaines, comme cela apparaît dans l'exemple suivant :

> « Somebody was in the hammock, somebody, but in this light they were phantoms only, half guessed, half seen, raced across the grass – would no one stop her ? – and then on the terrace, as if popping out to breath the air, to glance at the garden came a bend figure, formidable yet humble, with her great forehead and her shabby dress – could it be the famous scholar, could it be J– H– herself ? » (ROO, p. 15)

> « Quelqu'un était dans un hamac ; quelqu'un (mais dans cette lumière les êtres n'étaient que des fantômes, mi-devinés, mi-vus) traversa en courant la pelouse – personne n'allait-il l'en empêcher ? - puis apparut soudain – comme si elle sortait un instant pour prendre un peu d'air, pour jeter un coup d'œil sur le jardin, une silhouette courbée, formidable et humble cependant avec son large front et sa robe usée – ce pouvait-il être la fameuse érudite J.H...en personne ? » (CS, pp. 26-7)

> « Alguien estaba en un hamaca, alguien, pero en esta luz no eran más que espectros, entre adivinados y vistos, que corrían sobre la hierba – nadie la detendría ? - y luego en la terraza, como si emergiera para respirar, para dar un vistazo al jardín, llegó una figura encorvada, formidable aunque humilde, con la gran frente y el traje raído – ¿ sería acaso la famosa humanista, seria acaso J.H. en persona ? » (CP, p. 24)

La traduction française ne reprend pas le dédoublement de « could it be », introduit une hiérarchie entre ce qui se passe et le commentaire sur ce qui se passe en ajoutant des parenthèses (« (mais dans cette lumière les êtres n'étaient que des fantômes, mi-devinés,

28 « Borges's « editing » of *A Room of One's Own* narrative style blocks Spanish-language readers' access to Woolf's innovative mode of synthesis for her feminist arguments. Much of the narration's intentional arbitrariness, and consequently, its rhetorical function, were lost through Borges's impulse to make the translation more coherent » (Leah Leone, *A Translation of His Own. Borges and* A Room of One's Own, in «Woolf Studies Annual», xv (2009), pp. 47-66, pp. 53-54).

29 « The weight, the pace, the stride of a man's mind are too unlike her own for her to lift anything substantial from him successfully » (ROO, p. 69).

mi-vus) »), et restructure entièrement la phrase, grâce aux tirets, la faisant changer de sens. Si on réduit cette phrase à son noyau, on obtient : « quelqu'un traversa la pelouse et apparut », l'ensemble des déterminations caractérisant ce « quelqu'un » étant bien tenues entre les tirets. Or la syntaxe anglaise ou espagnole est beaucoup plus lâche et le sujet même moins identifiable : « somebody [...] raced across the grass and then [...] came a bend figure ». Rien n'indique que « somebody » et « a bend figure » sont une seule et même personne. De ce point de vue, contrairement à ce que Leah Leone ou Monica Ayuso cherchent à démontrer,[30] Borges bouscule bien davantage la phrase espagnole que la française ne le fait.

Sans le dire explicitement, Leah Leone définit donc le féminin par l'agencement des mots, définition ancrée dans une tradition issu de la « french theory », de Cixous à Irigaray, associant le féminin à ce qui, dans la langue, est muet ou échappe à la rationalité, à ce qui coule et se déverse sur un mode fluide, hors du dualisme cartésien patriarcal.[31] Or cette définition est en concurrence et en tension avec une seconde, que Leah Leone active par son deuxième reproche : changeant de paradigme du discours féministe, elle définit le féminin non plus comme syntaxe mais comme objet de représentation dans le discours. Les femmes seraient l'objet d'un mépris à peine dissimulé, Borges leur déniant toute capacité à créer, à penser ou à occuper une position de savoir : le signe en serait l'omission par Borges de neuf des douze notes de bas de page érudites ajoutées par Woolf. Borges réaffirmerait ainsi un pouvoir masculin, sensible dans une dépréciation des femmes mais aussi dans la multiplication des marques de première personne et du « Je » masculin « arid[e] » (ROO, p. 90). Certes, Borges neutralise et, par conséquent, masculinise. Certes, Borges n'est pas exempte d'une certaine misogynie et en joue. Bioy Casares note ainsi dans son journal ce mot de Borges, commentant une phrase de Thomas Browne qui regrette que les êtres humains ne puissent pas se reproduire comme des arbres : « BORGES : "Yo no creo que esté ahí [dans leurs parties génitales] el defecto de las mujeres. Lo tienen en el cerebro" ».[32] Non seulement la place des femmes dans l'environnement intellectuel de Borges amènerait à relativiser l'importance de cette boutade (il traduisait beaucoup avec sa mère, par exemple), mais cette présomption de misogynie conduit Leah Leone à surinterpréter certains choix de traduction. Ainsi, la prédominance du « je » pour traduire « one » n'est pas davantage marquée que dans la traduction de Clara Malraux : « one needed answers » (ROO, p. 32) ; « *Yo* precisaba contestaciones » (CP, p. 32) ; « il *me* fallait des réponses » (CS, p. 40 – je souligne). De même, induire de la traduction de « mind » par « espíritu » dans « there is no gate, so lock, no bolt you can set upon the freedom of my mind » (ROO, p. 75) que « Borges semble renvoyer l'ange au foyer » est évidemment erroné dès lors qu'on considère les pages précédentes : « el espíritu del hombre » (CP, p. 87) y traduit « a man's mind »

30 Voir Monica Ayuso, *The Unlike[ly] Other. Borges and Woolf*, in «Woolf Studies Annual», x (2004), pp. 241-251.

31 Hélène Cixous écrit : « Dans la parole « féminin » comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner ce qui, de nous avoir jadis traversé(e), touché(e) imperceptiblement, profondément, garde le pouvoir de nous affecter, le chant, la première musique, celle de la première voix d'amour » (Hélène Cixous, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 128).

32 Adolfo Bioy Casares, *Borges*, edición al cuidado de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006, p. 1256.

(ROO, p. 69) ; plus loin, Borges traduit « mind » (ROO, p. 87) par « espiritu » puis par « mente » indifféremment (CP, p. 115), par simple souci de non répétition.

En comparant les traductions française et espagnole de *A Room of One's Own*, on voit donc apparaître les attentes de la commentatrice qui s'attache à ne chercher que ce qu'elle voulait trouver. Cette réception témoigne là encore autant du texte que du contexte dans lequel le commentaire est produit – le développement des études de genre. Ce contexte pèse si fort que se retrouvent mêlées deux conceptions du féminin dont Sandra Gilbert et Susan Gubar rappellent, dans *Sexual Luinguistics. Gender, Language, Sexuality*,[33] qu'elles sont à la fois inconciliables et intenables, reconduisant l'une et l'autre à l'impossibilité pour les femmes d'agir sur l'histoire. Mais cette critique n'est à aucun moment menée par Leah Leone, imprégnée de ce double discours, qui n'est à aucun moment interrogé. Plus encore la conclusion de son article met en évidence bien davantage le caractère insupportable de l'instabilité du texte : « One hopes that other translations, particularly by Horas y Horas, make a more responsible feminist rendering of *A Room of One's Own*, and that a feminist translation soon becomes widely available ».[34] L'attente exprimée d'une traduction féministe, comme un retour au « vrai » message du texte premier, témoigne d'un désir de stabiliser le texte dans un sens, une manière de le transmettre et de le traduire, incompatible avec la circulation des textes à l'échelle mondiale. Précisément, la version de Borges décline le texte de Woolf pour y faire apparaître le potentiel d'interrogation sur l'identité au-delà du féminin, pour permettre à l'écrivain en quête de tradition et de langue de s'y trouver.

L'exemple des traductions en espagnol, par Borges, et en français, par Clara Malraux, de *A Room of One's Own* rend tout d'abord visible les conditions dans lesquelles les textes circulent à l'échelle mondiale : il met les déséquilibres dans les relations entre les forces culturelles, et leurs conséquences sur la transmission des textes, au niveau de la sélection, de choix de traducteurs, et des choix de traduction. Ensuite, chaque réception trahit son contexte de production : la traduction, à cet égard, est transcodage, zone de confrontation d'un code et de ses contraintes dans un autre code, dont les contraintes ne se dissimulent jamais entièrement. Enfin, traductions et commentaires de ce même essai le rendent instable : s'il est, comme tout texte, la glace où se mire une époque, ces reflets sont changeants. Au sein même de la réception féministe, si Victoria Ocampo s'y voit et ne s'y voit pas, y voit ce dont elle ne veut pas (une écriture des-affectée), Clara Malraux trouve dans la pratique même de la traduction une chambre à elle, au point de se projeter dans l'essai. In fine, l'instabilité identitaire, de l'identité sexuelle, se rejoue dans l'instabilité du texte, dans ses transformations et sa circulation.

33 Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *Sexual Linguistics. Gender, Language, Sexuality*, in «New Literary History», xvi (1985), pp. 515-543.

34 Leone, *A Translation of His Own*, cit., p. 64.

Riferimenti bibliografici

Apter, Emily, *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2006. (Citato a p. 71.)

Ayuso, Monica, *The Unlike[ly] Other. Borges and Woolf*, in «Woolf Studies Annual», x (2004), pp. 241-251. (Citato a p. 77.)

Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, edición al cuidado de Daniel Martino, Barcelona, Destino, 2006. (Citato a p. 77.)

Borges, Jorge Luis, *Las versiones homéricas. Discusión* (1932), in *Obras completas*, tomo i 1923-1949, Barcelona, Emecé, 1989. (Citato a p. 67.)

Casanova, Pascale, *Le méridien de Greenwich. Réflexions sur le temps de la littérature*, in *Qu'est-ce que le contemporain ?*, sous la dir. de Lionel Ruffel, Nantes, Cécile Defaut, 2010, pp. 113–145. (Citato a p. 68.)

— *Le république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. (Citato alle pp. 68, 70.)

Cixous, Hélène, *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010. (Citato a p. 77.)

Delattre, Floris, *Le roman psychologique de Virginia Woolf*, Paris, Vrin, 1932. (Citato alle pp. 72, 73.)

Gilbert, Sandra M. e Susan Gubar, *Sexual Linguistics. Gender, Language, Sexuality*, in «New Literary History», xvi (1985), pp. 515-543. (Citato a p. 78.)

Kristal, Efrain, *Invisible Work. Borges and Translation*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2002. (Citato a p. 67.)

Leone, Leah, *A Translation of His Own. Borges and* A Room of One's Own, in «Woolf Studies Annual», xv (2009), pp. 47-66. (Citato alle pp. 76, 78.)

Lojo Rodriguez, Laura Maria, *A Gaping Mouth, but no Words. Virginia Woolf Enters the Land of Butterflies*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Caws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 218-246. (Citato alle pp. 69, 70.)

Luckhurst, Nicolas, *Introduction*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 1-18. (Citato a p. 73.)

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999. (Citato a p. 75.)

Ocampo, Victoria, *Carta a Virginia Woolf* [1934], in «Revista de Occidente», cxlvi-cxlvii (1993), pp. 107-112, http://virginiawoolf.gipuzkoakultura.net/Woolf_carta_a_eu.php. (Citato alle pp. 70, 71.)

— *La mision del intelectual ante la comunidad mundial*, in *Testimonios*, a cura di Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. (Citato a p. 70.)

Parrott, Fiona G., *Friendship, Letters and Butterflies. Victoria Ocampo and Virginia Woolf*, STAR (Scotland's Transatlantic Relations) Project Archive, April 2004, http://www.iash.ed.ac.uk/star/archive/Papers/Parrott_OcampoWoolf.pdf. (Citato a p. 69.)

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisiblity. A History of Translation*, London/New York, Routledge, 2008. (Citato a p. 75.)

Villeneuve, Pierre-Eric, *Virginia Woolf among Writers and Critics. The French Intellectual Scene*, in *The Reception of Virginia Woolf in Europe*, ed. by Mary Ann Gaws and Nicolas Luckhurst, London-New York, Continuum, 2002, pp. 19-38. (Citato a p. 72.)

Waisman, Sergio, *Borges and Translation. The Irreverence of Periphery*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005. (Citato a p. 67.)

Walle, Marianne, *Clara Malraux : être écrivain contre la bêtise et le génie*, in *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid*, sous la dir. de Carmen Boustani, Paris, Karthala, 2003, pp. 425–436. (Citato a p. 73.)

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929. (Citato a p. 71.)

— *A Room of One's Own*, ed. by Michèle Barrett, London, Penguin, 2002. (Citato a p. 71.)

— *How Should One Read a Book?*, in *The Common Reader. Second Series*, London, Hogarth Press, 1932. (Citato a p. 69.)

— *The Letters of Virginia Woolf. 1932-1935*, vol. v, ed. by Nigel Nicholson and Joanne Trautmann, London, Hogarth Press, 1979. (Citato a p. 69.)

— *Un cuarto propio*, trad. de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sur, 1936. (Citato a p. 71.)

— *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, Denoël, 1951. (Citato a p. 71.)

— *Une chambre à soi*, trad. par Clara Malraux, Paris, 10/18, 1996. (Citato a p. 71.)

— *Une pièce à soi*, trad. par Elise Argaud, Paris, Payot et Rivages, 2011. (Citato alle pp. 74, 75.)

Parole chiave

Mondialité littéraire, traduction, réception, féminisme, genre, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, *A Room of One's Own*.

Notizie dell'autrice

Anne-Laure Rigeade est agrégée de lettres modernes et docteur en littérature comparée. Depuis sa thèse, elle consacre une partie de ses recherches à la réception de Virginia Woolf en France, aux traductions et aux réécritures de l'oeuvre. Elle a ainsi publié : « Penser le contemporain avec Woolf et Sarraute » (*Woolf contemporaine/ contemporary Woolf*, PU de la Méditerranée, 2014) et communiqué sur les traductions de *A Room of One's Own* : « *Une chambre à soi* et *Un Cuarto propio* – sur les traductions française par Clara Malraux et espagnole par Jorge Luis Borges de *A Room of One's Own* » (*Genre et transferts culturels*, journée d'études organisée le 6 juin 2014 par Emilio Sciarrino). Elle a aussi co-traduit avec Caroline Marie et Nathalie Pavec une sélection d'essais parue aux éditions de la Différence sous le titre : *Rire ou ne pas rire*.

annelaure.rigeade@sciencespo.fr

Come citare questo articolo

Anne-Laure Rigeade, A Room of One's Own, Un Cuarto propio, Une chambre à soi *: circulations, déplacements, réévaluations*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 2 (2014), pp. 67–81.

L'articolo è reperibile al sito www.ticontre.org.

❧

Informativa sul copyright

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.