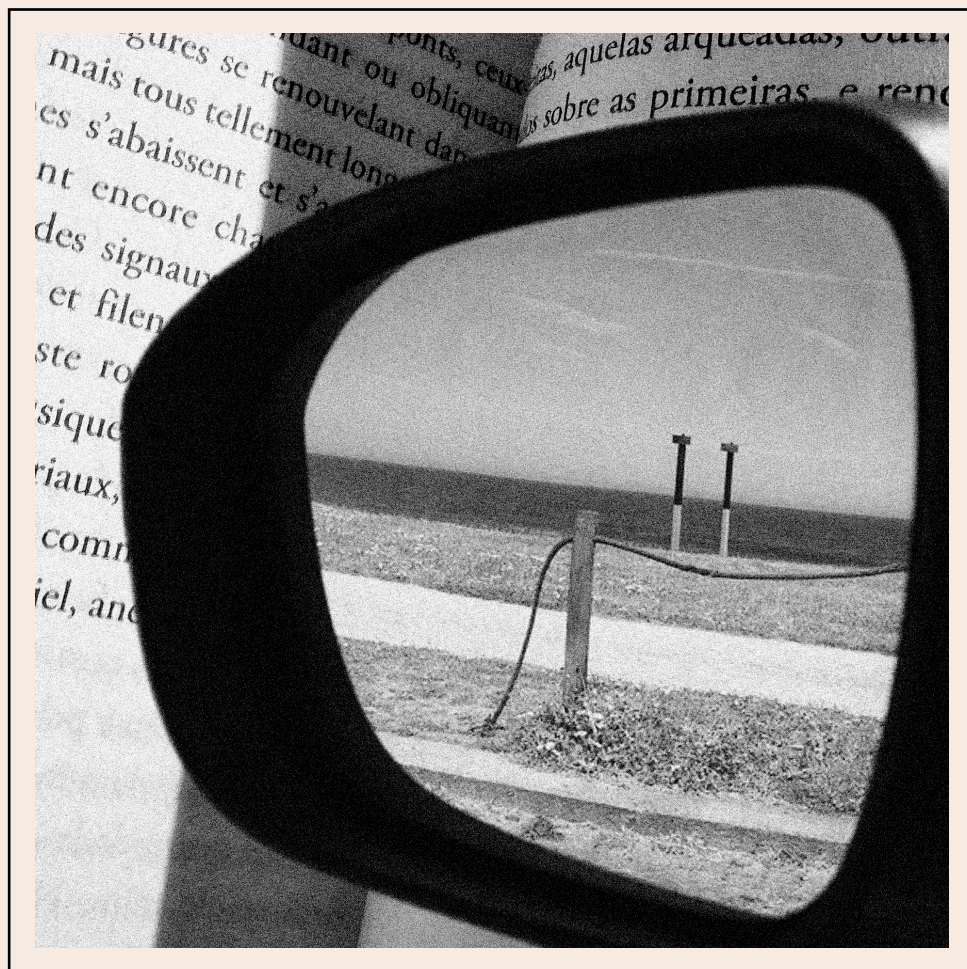


# INTERCÂMBIO

Revue d'études françaises ♦ ISSN 0873-366X



Numéro 18 (2025)

**Francophonies et lusophonies**  
*Les angles morts de la traduction littéraire*



Éditrices  
Ana Paula Coutinho  
Françoise Bacquelaine  
Marie Giraud-Claude-Lafontaine

Agnès Levécot  
Álvaro Faleiros  
Ana Beatriz Coelho  
Ana Paula Coutinho  
Dominique Faria  
Ilda Mendes dos Santos  
Isabelle Simões Marques  
Maria de Jesus Cabral  
Maria Helena Araújo Carreira  
Pablo Simpson  
Raphael Luiz de Araújo  
Regina Guimarães  
Roberto Zular  
Zadig Gama

# INTERCÂMBIO

*Revue d'Études Françaises*  
*French Studies Journal*

2.<sup>a</sup> série, n<sup>o</sup> 18, 2025<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cette publication a été développée dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux portugais de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UID/00500/2025 - DOI : <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>) et dans le cadre du Centre de Linguistique de l'Université de Porto, Unité R&D financée par des fonds nationaux portugais de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UID/00022/2025 - DOI : <https://doi.org/10.54499/UID/00022/2025>).

**Título:** *Intercâmbio* 2ª série, vol. 18, 2025

**DOI do presente número:** <https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18>

**Editor:** Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**Diretor:** José Domingues de Almeida

**Organizadoras do presente número:**

Ana Paula Coutinho (Universidade do Porto – ILC Margarida Losa)

Françoise Bacquellaine (Universidade do Porto – Centro de Linguística da Universidade do Porto)

Marie Giraud-Claude-Lafontaine (Universidade do Porto – ILC Margarida Losa)

**Comissão Científica do presente número:**

Alda Maria Lentina (Dalarna University)

Ana Clara Santos (Universidade do Algarve)

Ana Isabel Moniz (Universidade de Madeira)

Carlos Carreto (Universidade Nova de Lisboa)

Chiara Nifosi (Universidade de Lisboa)

Isabel Margarida Duarte (Universidade do Porto)

Jean-Nicolas Illouz (Université Paris 8)

João da Costa Domingues (Universidade de Coimbra)

José Domingues de Almeida (Universidade do Porto)

Katrien Lievois (University of Antwerp)

Łukasz Kraj (Université Jagellonne de Cracovie)

Maria da Graça dos Santos (Université Paris Nanterre)

Maria de Jesus Cabral (Universidade de Aveiro)

Maria Manuela Silva (Universidade Aberta)

Marie-Hélène Catherine Torres (Universidade Federal de Santa Catarina)

Marta Teixeira Anacleto (Universidade de Coimbra)

Samara Geske (Université d’Aix-Marseille)

Walter Costa (Universidade Federal de Santa Catarina / Universidade Federal do Ceará)

Xavier Giudicelli (Université Paris Nanterre)

**Periodicidade:** Anual

**ISSN:** 0873-366X

**Capa:** Ana Paula Coutinho (fotografia), David Barros (conceção)

**Correio eletrónico:** [intercambio@letras.up.pt](mailto:intercambio@letras.up.pt)

**URL:** <https://ojs.letras.up.pt/index.php/int>

**Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.**

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Éditorial</b> .....	4
Ana Paula Coutinho, Françoise Bacquelaine et Marie Giraud-Claude-Lafontaine	

Première partie : La parole aux chercheurs et chercheuses

<b>Transposition linguistique et culturelle : « angles morts » en traduction littéraire</b> .....	10
Maria Helena Araújo Carreira	

<b>Traduction(s), non traductions, sur-traduction. Encore les (<i>Nouvelles</i>) lettres portugaises (1669/1974/2025)</b> .....	26
Agnès Levécot et Ilda Mendes dos Santos	

<b>Mallarmé, médiateur du symbolisme franco-lusophone : traduire, éditer, diffuser. De Mallarmé à Eugénio de Castro</b> .....	46
Maria de Jesus Cabral	

<b>Charmes et sortilèges de Paul Valéry : une approche cosmologique du traduire</b> .....	60
Álvaro Faleiros et Roberto Zular	

<b>Pour une cartographie postcoloniale des échanges franco-lusophones : créolisation, <i>escrivência</i> et cloisonnements institutionnels</b> .....	73
Isabelle Simões Marques	

<b>Les littératures africaines francophones dans le champ éditorial portugais : traduction, circulation et reconnaissance</b> .....	90
Dominique Faria	

<b>L'œuvre des frères Goncourt traduite : projets traductologiques et éditoriaux au Brésil</b> .....	105
Zadig Gama	

<b>La pandémie de Covid-19 et le retour d'Albert Camus au Brésil</b> .....	125
Raphael Luiz de Araújo	

<b>De la réinvention de l'imaginaire portugais dans la traduction en français : les éditions Chandeigne &amp; Lima</b> .....	148
Ana Beatriz Coelho	

Deuxième partie : La parole aux traducteurs et traductrices

<b>Cabral, Mallarmé e o “dom do poema”</b> .....	166
Pablo Simpson	

<b>Regina Guimarães, glaneuse de mots et tisseuse de liens</b> .....	178
Ana Paula Coutinho	

## Éditorial<sup>1</sup>

Pour ce dix-huitième numéro de la revue *Intercâmbio*, qui atteint ainsi symboliquement la majorité de sa 2ème série, initiée en 2008, nous avons voulu nous concentrer sur ce que nous appelons métaphoriquement les « angles morts » de la traduction littéraire, car ils représentent des perspectives rarement prises en compte.

Quand on parle de la traduction littéraire et, plus précisément, du phénomène de la littérature traduite, on tend à privilégier des corpus d'analyse limités à un contexte littéraire national (Mendes, 2012 ; Torres, 2011), où l'on considère la traduction comme l'un des vecteurs fondamentaux soit des rapports internationaux, soit de la consécration littéraire des auteurs et de leur pays d'origine. Moins souvent, on se consacre à des études « sur ce qui se passe dans les marges, en marge et au seuil de la traduction » (Araújo et Bacquelaine, 2022) comme c'est le cas pour le domaine de la paratraduction (Yuste Frías et Garrido Vilariño, 2022).

Or, en cette ère du marché mondialisé de la traduction littéraire (Sapiro, 2008), on constate la coexistence de dynamiques de promotion à grande échelle, qui suivent une logique fondamentalement économique en fonction des relations de pouvoir entre les différentes langues et cultures, et de dynamiques de production et de circulation restreintes (Bourdieu, 1992). Celles-ci sont assurées par des acteurs et différents agents de médiation dédiés à la circulation des textes et aux échanges interculturels en marge des marchés éditoriaux dominants, qu'ils appartiennent à des domaines économiques, artistiques ou institutionnels. C'est justement sur ces phénomènes que nous avons souhaité attirer l'attention, car il s'agit là de dimensions masquées sous les chiffres et les statistiques concernant la traduction littéraire, notamment ceux de *l'Index Translationum*, par ailleurs très incomplets et obsolètes.

Renouant avec l'un des objectifs initiaux de la revue *Intercâmbio*, à savoir la promotion des études françaises et, plus largement, francophones au Portugal, et, à l'inverse, des études portugaises, ou plus largement, lusophones en France, notre dessein pour ce numéro de la revue a été d'élargir les connaissances sur la traduction littéraire en tant que processus à plusieurs mains, non linéaire, contenant certaines zones d'opacité. Pour ce faire, outre la présentation d'études de cas concernant des œuvres et des littératures traduites du français en portugais et du

---

<sup>1</sup> Ce texte a été rédigé dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux portugais de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UID/00500/2025 – DOI : <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>) et dans le cadre du Centre de Linguistique de l'Université de Porto, Unité R&D financée par des fonds nationaux portugais de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UID/00022/2025 – DOI : <https://doi.org/10.54499/UID/00022/2025>).

portugais en français qui s'écartent des auteurs consacrés par les dynamiques du marché et dépassent les frontières nationales, les différentes contributions mettent l'accent sur les échanges littéraires, culturels et éditoriaux entre le français et le portugais, tout en proposant à la réflexion et au débat les défis – avantages, inconvénients et/ou apories – qui se présentent quand on essaie de concevoir la traduction littéraire entre ces deux langues dans un cadre plus large, c'est-à-dire dans l'espace transculturel (Mencé-Caster, 2018) des francophonies et des lusophonies.

Composé par deux moments complémentaires, « La parole aux chercheurs et chercheuses » suivi de « La parole aux traducteurs et traductrices », notre numéro s'ouvre précisément avec une réflexion sur les « angles morts » de la traduction littéraire menée par **Helena Carreira**. Elle inscrit cette problématique dans le double parcours sémasiologique (interprétatif) et onomasiologique (énonciatif) du traducteur, soulignant que les zones d'opacité peuvent surgir dès la phase de compréhension. Son étude examine ensuite des séquences représentatives de traductions en français de différents auteurs de langue portugaise mettant en lumière des aspects tels que la créativité lexicale et discursive, les variations diatopiques et diastratiques ou les formes d'adresse. Les conclusions mettent en avant la complémentarité des deux parcours du traducteur, la prise en compte du continuum transparence-opacité et la nécessité d'une transposition créative visant l'équilibre textuel.

**Agnès Levécot** et **Ilda Mendes dos Santos**, toutes deux chercheuses mais aussi traductrices des *Novas Cartas Portuguesas* (1972), rendent compte de ces phénomènes de transparence-opacité en analysant leur expérience de traduction à partir de l'édition critique dirigée par Ana Luisa Amaral (2010) plutôt qu'à partir de l'édition originale de 1972. Elles retracent le parcours circulaire des *Lettres portugaises* (1669) aux *Nouvelles lettres portugaises* (1974) en France et la réception des traductions de ces dernières en Europe et en Amérique. Elles montrent comment elles ont apporté un soin particulier à leur « ré-énonciation hétérogène » pour combler les angles morts de la traduction française de 1974, réalisée dans l'urgence sous l'impulsion de féministes.

Ces dynamiques en réseau, qui remettent en cause la linéarité des transferts culturels, sont passées sous la loupe de **Maria de Jesus Cabral** en ce qui concerne les échanges entre symbolisme français et portugais. La chercheuse propose de les replacer dans des perspectives de circulation et de mises en relation, mais aussi de les considérer comme des espaces de créativité propre, à rebours de la logique opposant centre et périphérie. Ainsi les poètes Stéphane Mallarmé et Eugène de Castro sont-ils des médiateurs dont les gestes discrets

(traductions, échanges épistolaires, bribes de publication) et la position dans leurs champs littéraires respectifs structurent des espaces où la traduction littéraire, en tant que processus collectif, devient aussi un laboratoire formel et critique.

La fonction créatrice des traducteurs est également mise en évidence par **Álvaro Faleiros** et **Roberto Zular**, tous deux traducteurs de Paul Valéry au Brésil, qui défendent une approche cosmologique de la traduction (Viveiros de Castro, 2012), illustrée par leurs choix de traduction du recueil de poésie *Charmes*. En optant pour *Feitiços*, ils font entrer dans la poésie de Valéry la spiritualité africaine (*kindoki*), l'Égypte (dont la Pythie serait originaire), la Grèce antique, la France de l'après Première Guerre mondiale et le Brésil du XXI<sup>e</sup> siècle, en une cosmovision qui n'est pas si éloignée de la philosophie valéryenne tout en faisant écho à la diversité du Brésil contemporain.

Poursuivant ce fil postcolonial en soulignant le rôle de la paratraduction (Frías, 2020) dans l'assignation des littératures lusophone et francophone à l'exotisme, l'article d'**Isabelle Simões Marques** (d)énonce les causes et les conséquences du cloisonnement réciproque de leurs champs littéraires, notamment à travers une traduction sélective qui perpétue les hiérarchies épistémiques héritées du colonialisme. Dans cette perspective, l'auteure plaide pour un « programme critique » prenant appui sur l'Atlantique envisagé comme « zone de contact » (Pratt, 1991) ou comme « archipel relationnel » (Glissant, 1997).

**Dominique Faria** rend compte de cette même logique de domination en livrant une analyse des phénomènes éditoriaux à l'œuvre entre les publications francophones d'Afrique et leur traduction au Portugal. Deux lignes se dégagent : d'une part, les traductions d'auteurs africains consacrés par le centre parisien, d'autre part, un circuit parallèle porté par des maisons d'édition mineures mais engagées. Loin de faciliter un dialogue interculturel égalitaire, cette double logique reflète le système hégémonique mondial et échoue à faire résonner durablement les voix de ces écrivains africains au Portugal.

Les logiques éditoriales, cette fois entre le Portugal et la France, sont également étudiées par **Ana Beatriz Coelho**, qui s'attache à analyser le rôle structurant des maisons d'édition dans la traduction littéraire, une dimension qui demeure souvent reléguée en coulisses des dynamiques inter- et transculturelles. Son étude de cas – les traductions littéraires figurant au catalogue des éditions Chandeigne/Lima au cours des dix dernières années – la conduit à souligner la nécessité d'un élargissement et d'un renouvellement de l'imaginaire attaché au Portugal à travers les œuvres littéraires portugaises traduites en France.

Les articles de **Zadig Gama** et de **Raphael Luiz de Araújo** témoignent tous deux des échanges intellectuels entre la France et le Brésil, dès le XIXe siècle. Le premier propose une étude des dynamiques de circulation des œuvres des frères Goncourt en version originale et en traduction dans le monde en général et au Brésil en particulier. Il constate que ces œuvres ont contribué à la formation du champ littéraire brésilien même si elles ont d'abord circulé en français dès leur parution, que leur traduction en portugais du Brésil a commencé plusieurs décennies plus tard sous forme de feuilletons dans la presse généraliste et que ce n'est qu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle qu'ont été publiées les premières traductions en livres. Le second invite à une relecture des liens entre Albert Camus et son lectorat brésilien. Si le voyage de l'écrivain au Brésil en 1949 a été le point de départ d'un intérêt accru de la part des intellectuels brésiliens et du monde éditorial, des paradoxes ont été mis au jour dans sa réception. Quand certains ont loué l'acuité de son regard, d'autres l'ont accusé ne pas s'être suffisamment débarrassé de son point de vue d'Occidental. Lors de la pandémie de Covid-19, la réappropriation de *La Peste* par le grand public passe par une série de phénomènes visibles dans les médias et sur les réseaux sociaux : resémantisation, ré-utilisation éthique et politique, détournement humoristique. Tous ces procédés montrent à quel point le sens d'une œuvre fluctue en fonction de sa réception et à quel point une situation extrême peut être éclaircie par une œuvre littéraire, a priori éloignée du contexte actuel.

Notre numéro se clôt sur deux témoignages - un traducteur brésilien et une traductrice portugaise - qui œuvrent au cœur des angles morts de la traduction littéraire : **Pablo Simpson** et **Regina Guimarães**. Le témoignage du premier, poète, professeur et traducteur, adossé à sa récente traduction dé-sonetisée de Mallarmé, notamment de son « Don du Poème », met en lumière l'importance de la caisse de résonance intérieure du traducteur : ce réseau de lectures sédimentées qui fait que son rapport à un texte donné est toujours une relation triadique et comparative. En assumant que la lecture de João Cabral de Melo Neto a constitué pour lui l'horizon omniprésent de sa traduction de Mallarmé, Pablo Simpson rappelle que tout acte traductif prend racine dans un espace souvent négligé : la bibliothèque intime, invisible mais agissante, du traducteur. **Ana Paula Coutinho** dresse un panorama de la carrière de la seconde, artiste hors norme, qui traduit tantôt par plaisir, tantôt sur commande, mais toujours en marge des maisons d'édition qui privilégient les succès de librairie en quête de profits. Selon **Regina Guimarães**, la traduction littéraire est une activité créatrice au même titre que les autres arts où elle excelle, ce qu'elle expose dans son témoignage lumineux sur son expérience de traduction

et d'écriture littéraires, des origines à l'ère de l'intelligence artificielle et de la traduction automatique neuronale.

Ce tour d'horizon, diachronique et synchronique, entre la France et le Portugal, l'Afrique francophone et le Portugal, la France et le Brésil, l'Afrique lusophone et l'Afrique francophone, a levé le voile sur une partie de ces « angles morts », compris comme conséquences d'un ordre économique, culturel et social mondial, comme une manière non linéaire d'analyser les échanges entre champs littéraires a priori distincts et comme un espace partiellement opaque de création collective et individuelle. Nous espérons que ces quelques pistes pourront inspirer d'autres chercheurs et chercheuses de façon à éclairer d'autres angles morts de la traduction littéraire.

Ana Paula Coutinho  
Françoise Bacquelaine  
Marie Giraud-Claude-Lafontaine

### Bibliographie

- Araújo, S. et Bacquelaine, F. (2022). Compte rendu de Yuste Frías, José et Garrido Vilariño, Xoan Manuel, eds. (2022). *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación*. Peter Lang, *Meta*, 67(3), 675–677. <https://doi.org/10.7202/1100482ar>
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions de Minuit.
- Coutinho Mendes, A. P. (2012). De 'invasões' e 'retiradas' da Literatura Francesa em Portugal: reflexões para uma política da literatura traduzida. *Carnets*, Première Série - 4 Numéro Spécial, 317-328. <https://doi.org/10.4000/carnets.7951>
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde*. Gallimard.
- Mencé-Caster, C. (2018). Traduire entre les cultures : un horizon du divers ?. *HispanismeS*, Hors-série 2. <https://doi.org/10.4000/hispanismes.11383>
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33-40.
- Sapiro, G. (dir.). (2008). *Translatio. Le Marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. CNRS Editions.
- Torres, M. H. (2011). Littérature française traduite au Brésil : la représentation de l'Autre. Dans F. Manzari et F. Rinner (éds.), *Traduire le même, l'autre et le soi* (1-). Presses universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.20944>
- Viveiros de Castro, E. (2012). "Transformação" na antropologia, transformação da "antropologia". *Mana*, 18(1), 151–171.

COUTINHO, Ana Paula, BACQUELAINE, Françoise, GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE, Marie,  
*Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.4-9  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18ed>

Yuste Frías, J. et Garrido Vilariño, X.-M. (éd.). (2022). *Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación*. Peter Lang.

## TRANSPOSITION LINGUISTIQUE ET CULTURELLE : « ANGLES MORTS » EN TRADUCTION LITTÉRAIRE

Maria Helena Araújo Carreira  
Université Paris 8 - Laboratoire d'Études Romanes (LER)

### Résumé

La transposition d'une langue-culture à une autre, envisagées non pas comme des blocs monolithiques, mais comme des univers linguistiques et culturels dont la diversité est une caractéristique constitutive, sera ici envisagée du point de vue des « angles morts » de la traduction. Nous examinerons, du point de vue de la construction du sens, les correspondances linguistiques et culturelles de textes littéraires en langue portugaise (Angola, Brésil, Mozambique, Portugal), traduits en France, en privilégiant, dans le continuum transparence - opacité, une réflexion analytique de la zone de l'opacité. Pour ce faire, nous prendrons comme cadre la théorie de sémantique générale de Bernard Pottier (1992, 2012), les réflexions sur la traduction développées par Henri Meschonnic (1984), Antoine Berman (1999), Tiphaine Samouyault (2020) et Édouard Glissant (1986). L'analyse des correspondances (portugais/français) tiendra compte des différents niveaux linguistiques (du phonétique au textuel), pour l'expression d'une conceptualisation culturellement contextualisée.

**Mots-clés** : « angles morts » linguistiques et culturels en traduction ; portugais / français ; texte littéraire

### Abstract

The transposition of one language-culture to another, viewed not as monolithic blocks but as linguistic and cultural universes whose diversity is a defining characteristic, will be examined in this paper from the perspective of the 'blind spots' of translation. We will examine, from the perspective of meaning construction, the linguistic and cultural equivalents of literary texts in Portuguese (Angola, Brazil, Mozambique, Portugal) translated into French, focusing, on the continuum between transparency and opacity, on an analytical reflection on the area of opacity. To do this, we will use Bernard Pottier's theory of general semantics (1992, 2012) as a framework, along with reflections on translation developed by Henri Meschonnic (1984), Antoine Berman (1999), Tiphaine Samouyault (2020) and Édouard Glissant (1986). The analysis of equivalents (Portuguese/French) will take into account the different linguistic levels (from phonetic to textual) for the expression of a culturally contextualised conceptualisation.

**Keywords**: linguistic and cultural 'blind spots' in translation; Portuguese/French; literary text

### **Introduction : position du problème**

Les « angles morts » de la traduction évoquent, de prime abord, ce qui est là, ce qui est très probablement là, mais qui n'est pas vu de l'angle où l'on se situe (à l'image de la conduite automobile).

Le traducteur — qui est dans un premier temps l'interprétant et dans un deuxième temps l'énonciateur — transpose d'une langue-culture à une autre, de façon plus ou moins réussie, le sens et son expression linguistique, avec leurs rayonnements linguistiques et culturels. De ce point de vue, qui tient compte du parcours sémasiologique et ensuite onomasiologique du traducteur (voir Pottier, 2012, p. 14-15), les « angles morts » de la traduction sont susceptibles de se situer dès le parcours sémasiologique, c'est-à-dire interprétatif, du traducteur. Cela peut avoir comme conséquence la non-compréhension, la non-interprétation de séquences, voire de couches de sens périphériques ou, au contraire, d'éléments fondamentaux, qui, manque d'interprétation, ne seront pas transposés en langue-culture cible.

Cependant, du point de vue du parcours onomasiologique du traducteur, un autre cas de figure peut être envisagé : le traducteur a compris, a interprété les « angles morts » du texte-source, mais, au moment de la codification du texte en langue-cible, un « angle mort » s'est interposé de façon plus ou moins consciente à ses choix traductifs. Ceci dit, du point de vue analytique, qui est le mien, je me restreindrai à des textes littéraires en portugais traduits en français, dont j'examinerai des séquences représentatives de quelques points linguistiques saillants, tout en sachant que, malgré la rigueur recherchée, ma propre compréhension et interprétation des « angles morts » de la traduction n'est pas forcément dépourvue de subjectivité.

En quelque sorte, la subjectivité interprétative de la part de l'analyste est inévitable aussi bien par rapport au texte-source qu'au texte-cible, mais aussi à leur relation. Cette affirmation me semble d'autant plus pertinente lorsqu'il s'agit d'« angles morts » de la traduction, dont la complexité nous occupe. Ceci dit, retenons les concepts suivants, préalables à mon analyse :

- Les langues-cultures envisagées comme des univers linguistiques et culturels dont la diversité composite est à l'opposé d'une conception en blocs monolithiques ; les « angles morts » se situent alors dans le noyau de cette complexité.
- L'axe conceptuel continu (voir la théorie sémantique de Pottier, 1992, 1987) transparence — opacité (voir Dabène et Degache, 1996) permettant d'envisager,

de façon graduelle, l'interprétation et l'intercompréhension (linguistique et culturelle), les « angles morts » se situant du côté de l'opacité.

L'éclairage de la réflexion de Tiphaine Samouyault me semble opportun. À l'occasion de son intervention à la Table ronde « Traduire : allers et retours. Lire Inês Oseki-Depré » (Paris, Maison de l'Amérique Latine, le 21 janvier 2026), Tiphaine Samouyault a parlé de deux conceptions de la traduction : la conception sombre, de perte (qui, globalement, serait celle des Européens) et la conception lumineuse, euphorique, de gain (qui, globalement aussi, serait celle des pays ayant été soumis à la domination coloniale). Dans le premier cas le traducteur serait en quelque sorte en défaut, en manque ; dans le deuxième cas c'est la croissance du texte-source que le traducteur propose dans le texte-cible. À l'occasion de la même table ronde, Marcelo Jacques de Moraes a, quant à lui, parlé de « oubli » versus « croissance ».

De ce point de vue, et pour revenir aux « angles morts », la perte en traduction pourrait signaler des zones obscures, difficilement transposables, voire mal perçues, alors que le gain en traduction pourrait signaler une compensation, un éclatement de ce qui entourerait les « angles morts », pouvant ainsi les suggérer.

J'aimerais évoquer deux citations qui me semblent très éclairantes pour mon propos, l'une de Tiphaine Samouyault (2020), l'autre d'Édouard Glissant (1996) :

La traduction ne produit jamais que de la ressemblance habitée de dissemblances. C'est la grande leçon de 'La tâche du traducteur' de Benjamin : la critique de la ressemblance comme mimésis parfaite. Même si la pulsion mimétique est au fond de l'acte de traduire, l'équivalence est justement ce qui est impossible. C'est pourquoi elle est plus affaire d'intimité que de mimésis. (Samouyault, 2020, p. 57)

Art de la fugue d'une langue à l'autre, sans que la première s'efface et sans que la seconde renonce à se présenter. Mais aussi art de la fugue parce que chaque traduction aujourd'hui accompagne le réseau de toutes les traductions possibles de toute langue en toute langue. [...] La traduction, art de l'effleurement et de l'approche, est une pratique de la trace. (Glissant, 1996, p. 46)

Mimésis, intimité, effleurement, approche, oubli, gain, degrés d'équivalence créative d'une langue à l'autre, voilà quelques notions susceptibles d'éclairer notre étude sur la transposition linguistique et culturelle en traduction littéraire (portugais /français), du point de vue des « angles morts » de la traduction.

Le corpus littéraire choisi pour cette étude tient compte du pluricentrisme de la langue portugaise, de ses variétés pluricontinentales, en traduction française (France). L'analyse portera successivement sur :

- les savoirs culturels populaires et érudits ;
- la créativité lexicale et discursive ;
- les variétés diastratiques et diatopiques ;
- les formes d'adresse (*formas de tratamento*).

## **Les « angles morts » de la traduction littéraire (portugais/français) en analyse**

### **1. Les savoirs culturels, populaires et érudits**

Sur la base de quelques exemples (Angola, Portugal), l'analyse nous permettra de déceler des solutions de traduction pour des zones d'ombre, voire d'opacité à la compréhension, du ressort des références culturelles, qu'elles soient populaires (exemple 1) ou érudites (exemple 2).

Dans *Os da minha rua*, de l'écrivain angolais Ondjaki, œuvre parue en 2007 et traduite, la même année, par Dominique Nédellec, *Ceux de ma rue*, l'auteur fait de nombreuses allusions à des savoirs partagés par la société de Luanda, mais qui restent inconnus ou à peine connus de la plupart des lecteurs du texte-source en portugais. Qu'en est-il alors des solutions de traductions en français ? Prenons le cas de « estigar » dans l'exemple 1, traduit par « vanner ».

#### **Exemple 1**

[...] O locutor deu alguma informação errada sobre o Carnaval, e um dos primos disse que não era assim, que aquele era o Carnaval da Vitória porque a 27 de Março se comemorava o dia em que as forças armadas tinham expulsado o último sul-africano do solo angolano, e bué de gente começou a estigar porque ali não estávamos em nenhuma aula e não queriam nenhuma lição de história. Mas eu pensei que o meu primo tinha razão. (p. 50)

(traduction) [...] Le présentateur a donné une mauvaise information à propos du Carnaval et un des cousins a dit que c'était pas ça, que c'était le Carnaval de la Victoire parce que le 27 mars on célébrait le jour où les forces armées avaient expulsé le dernier Sud-africain du territoire angolais. Tout le monde a commencé à vanner parce qu'on n'était pas en classe et qu'un cours d'histoire maintenant, non merci. Mais moi je pensais que mon cousin avait raison. (p. 55)

Le verbe français « vanner » est défini dans le *Petit Robert* par « secouer dans un van (les grains), de façon à les nettoyer en les séparant de la paille, des poussières et des déchets ». Dans le *Trésor de la Langue Française*, nous trouvons aussi le sens de « se moquer méchamment [de quelqu'un] ». Malgré la proximité de ce dernier sens de « vanner » avec le verbe du portugais d'Angola « estigar », nous verrons qu'il y a un angle mort particulier de la traduction.

En effet, le sens de « estigar », comme performance verbale et corporelle simultanée, créative et offensante, d'enfants de 7 à 8 ans, n'est pas transposé en français. L'auteur Ondjaki a présenté, dans une émission disponible sur *YouTube*, ce que « Estiga » signifie. Il s'agit d'une provocation qui cherche à rendre l'autre ridicule, en le ridiculisant, lui et/ou ses proches, par le discours rapidement improvisé et à susciter une réponse verbale et corporelle immédiate. La créativité verbale, vertigineuse, est tout à fait étonnante.

Les mots « estiga » et « estigar » sont absents des dictionnaires de langue portugaise, alors que, comme on l'a vu, « van » et « vanner » se trouvent dans les dictionnaires de la langue française. Cependant, dans le Dictionnaire du portugais littéraire du Mozambique de Michel Laban, les mots « estiga » et « estigar » sont définis par les auteurs mozambicains des œuvres dont Michel Laban a relevé des emplois de ces mots (selon la méthode suivie par l'auteur du dictionnaire, les définitions sont celles données par les écrivains eux-mêmes). Soulignons donc que « estigar » fait partie d'une réalité culturelle d'Angola et du Mozambique.

Dans l'exemple analysé, le choix de traduction par le verbe « vanner », tout en ayant de fortes affinités de sens avec « estigar », ne transpose pas les sèmes relevant du contenu culturel de joute verbale violente entre enfants de 7-8 ans (d'après Ondjaki). Il s'agit, donc, d'un cas particulier, au niveau lexical, d'angle mort de la traduction.

Un autre type de savoir culturel est celui de la culture savante, dont on trouve une bonne illustration dans *Cortes*, de l'écrivain portugais Almeida Faria, et sa traduction française *Déchirures*, par Anne Marie Quint et Maryvonne Boudoy.

Il s'agit d'évocations littéraires du XVI<sup>e</sup> siècle — *Os Lusíadas*, de Luís de Camões — et du XX<sup>e</sup> siècle — *Ode Marítima* de Álvaro de Campos, hétéronyme de Fernando Pessoa. Dans *Cortes*, l'auteur ne fait aucune allusion explicite, mais un lecteur possédant ces références littéraires saura les repérer dans l'écriture de l'auteur (choix lexicaux et phrastiques, allitérations, rythme). Ce qui est une richesse littéraire en portugais, accessible aux lecteurs connaisseurs des références évoquées, sera difficilement transposé dans une traduction s'adressant à des lecteurs ne possédant pas, pour la grande majorité, ces compétences.

Nous sommes face aux relations d'intertextualité — hypotexte et hypertexte — dont la traduction soulève des difficultés cruciales. Je renvoie au numéro 18 de *Palimpsestes, Traduire l'intertextualité*. Dans l'Avant-propos, de Michel Morel (2006), nous pouvons lire :

La première direction [dans ce volume] s'intéresse à la transmission de l'effet intertextuel, à sa reconstitution pour le destinataire final, le but visé étant que l'acte de lecture second ainsi proposé soit aussi fidèle que possible à l'acte de lecture originel. La seconde direction conduit à affiner le regard sur l'intertextualité au sein même du texte à traduire, sur ses exigences quant au 'lecteur modèle' (selon Umberto Eco), c'est-à-dire, sur la présence de signes encyclopédiques — stylistiques aussi bien que référentiels — qui doit être maintenue pour que l'essentiel de son fonctionnement soit transféré au texte d'arrivée. C'est le contrat implicite qui unit les auteurs du présent volume que de chercher à définir, chacun en son propre domaine, les moyens les plus susceptibles de permettre de conserver ces données essentielles, que ce soit directement dans la fidélité la plus étroite à une réalité textuelle parfois si fuyante, ou indirectement par le truchement de la transposition ou même de l'adaptation. (p. 9-10)

La traduction *Déchirures*, par Anne Marie Quint et Maryvonne Boudoy, de *Cortes*, de l'écrivain portugais Almeida Faria, illustre bien le souci de compréhension de l'intertextualité du texte-source et la variété de moyens de transposition créative dans le texte-cible. Il s'agit, dans l'exemple analysé, d'évocations littéraires diffuses, sans aucune allusion explicite à l'écrivain. Cependant, un lecteur possédant ces références littéraires portugaises saura facilement les repérer dans *Cortes*, mais aussi — ce qui est tout à fait remarquable pour une traduction — dans *Déchirures*.

### Exemple 2

Ó vós, ovas marinhas, pois criado tendes em J.C. um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, já que haveis consentido que ele seja neonato sob o lustral signo do líquido, sémen suor sangue saliva. Reencontrado vivo sobre as águas, ó vós, tágides ninfas, dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou flauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que os peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude. Vós, condutoras deste que caminha pelas ruidosas ruas, dai-lhe ímpar força em feitos de famoso trio de espeto e dois béques que a tusa tanto ajude, que se torne esta jornada memorável nos cronicões dos grandes fodelhões por todo o vasto mundo. (*Cortes*, p. 78-79)

(traduction) O vous, fretin marin, qui avez mis en J.C. un cœur neuf et ardent, donnez-lui aujourd'hui de nobles et sublimes jouissances en prouesses pompeuses et puissantes, puisque vous consentîtes qu'il naquît sous le lustral signe liquide, sperme et sueur, sang et salive. Le retrouvant en vie sur les ondes, ô vous, nymphes du Tage, donnez-lui une large et sonore fureur et que ce soit non le léger pipeau ni la flûte fluette, mais plutôt la tonnante trompette guerrière qui enflamme les seins de Marta et donne à son visage

de l'éclat. Vous qui le conduisez par les bruyantes rues, ô nymphes, donnez-lui la force sans pareille pour les hauts faits du fameux trio de la broche et des deux pendeloques, que le désir les mette en branle au point que cette expédition devienne mémorable dans les annales des immortels baiseurs par le vaste monde. (*Déchirures*, p. 75-76)

Une note, guidant la compréhension intertextuelle d'un savoir culturel, se trouve en fin de chapitre dans la traduction : « Cette fin de chapitre est une parodie des strophes 4 et 5 du chant 1 de l'épopée du 16e siècle, *Les Lusíades*, de Luís de Camões, et de quelques vers, du premier quart du 20e siècle, de l'Ode Maritime (1915) de Álvaro de Campos (hétéronyme de Fernando Pessoa) » (p.75).

Même si la note permet, au lecteur de la traduction, de chercher les œuvres mentionnées, dans leurs traductions et dans l'original, et de mieux saisir les choix traductifs (lexicaux et rythmiques, en particulier), cela restera très rare. Néanmoins, la traduction proposée, recréant « la lettre et le sens » (voir Meschonnic, 1984 ; Berman, 1999) permet l'accès aux angles morts de cette parodie littéraire savante, construite en cascade intertextuelle.

## 2. La créativité lexicale et discursive

La création lexicale, bien illustrée chez Mia Couto, met en jeu la récréation de l'oralité, le rapprochement inattendu de contenus dont le lexique est le porteur privilégié. Les mots-valises créés rapprochent des univers culturels et linguistiques et ouvrent des horizons d'interprétation nouveaux (voir Cavacas, 1999 ; Araújo Carreira, 2005). Cependant, cette créativité lexicale ne s'arrête pas au niveau du rapprochement, voire de la fusion de mots (différents degrés d'agglutination). Elle s'amplifie dans la construction discursive, elle aussi créative.

Du point de vue de la traduction, la correspondance des signifiants et des signifiés se heurte aux spécificités structurelles de chaque langue, mais aussi à des traditions normatives, selon la langue et la société. Pour examiner des cas de zones d'ombre pour la traduction, examinons les extraits suivants — exemples 3, 4 et 5 — de *O Fio das Missangas* (2004) de l'écrivain mozambicain Mia Couto et sa traduction, *Le fil des Missangas* (2010) par Elisabeth Monteiro Rodrigues.

### Exemple 3

Nessa tarde eu me varandeava olhando o oceano. Não é que eu olhasse aquele todo azul. O mar levava os meus sonhos a passear. E eu ficava cego para lembranças, sempre recém-nascente. Assim, no velho degrau da minha varanda, não estava calado - eu era o próprio silêncio, embalado pelo Índico. (p. 49)

(traduction) Cet après-midi, je divaguais sur la terrasse en regardant l'océan. Non pas que je contemplais tout ce bleu. La mer emportait plutôt mes rêves se promener. Toujours renaissant, je fermis les yeux aux souvenirs. Ainsi, sur la vieille marche de ma terrasse, je n'étais pas muet - j'étais le silence même bercé par l'océan Indien. (p. 53)

### Exemple 4

[...] Eu já havia experimentado aquele amargo de segurar um fruto sem dentro, cascas areiando entre os dedos. (p. 49)

(traduction) [...] J'avais déjà éprouvé cette amertume de tenir un fruit sans chair, pelures immatérielles filant comme du sable entre les doigts. (p. 54)

### Exemple 5

[...] Uma esposa assim belíssima e devotada a Deus era uma agradávida. (p. 51)

(traduction) [...] Une épouse aussi belle et dévouée à Dieu était un don agréable. (p. 56)

Les créations de Mia Couto — « varandear », « recém-nascente », « areiar », « agradávida » — suivent des règles morphologiques du portugais et leur compréhension est accessible. La question qui se pose : comment les rendre en français et quels sont les angles morts qui résultent de cette transposition ?

Dans le cas de « varandear » et de « areiar », le morphème verbal se combine avec la base lexicale, alors que « recém-nascente » combine deux mots (de combinatoires courantes — recém-nascido ; sol nascente), créant un mot composé. Quant à la création « agradávida », il s'agit d'un procédé d'agglutination lexicale de « agradável » et de « dádiva ».

Le mimétisme dans la traduction en français nous conduirait aux solutions suivantes : « balconner », « nouveau-naissant », « sabler », « agréadon ». Or, la traduction française publiée, ne transposant pas les procédés de création lexicale du texte source, ne permet pas au lecteur d'accéder à la créativité lexicale, si spécifique, de Mia Couto. Cependant, comme je l'ai souligné ci-dessus, la construction discursive qui se déploie chez Mia Couto est, elle aussi,

créative. Cette créativité discursive me semble bien rendue dans la traduction, cherchant à transmettre le sens des créations lexicales de l'auteur :

— (voir exemple 3) « Nessa tarde eu me varandeava olhando o oceano. », fr. « Cet après-midi, je divaguais sur la terrasse en regardant l'océan. » ; « E eu ficava cego para lembranças, sempre recém-nascente. », fr. « Toujours renaissant, je fermais les yeux aux souvenirs. »

— (voir exemple 4) « [...] cascas areiando entre os dedos. », fr. « pelures immatérielles filant comme du sable entre les doigts. »

— (voir exemple 5) « Uma esposa assim bela [...] era uma agradávelida. », fr. « Une épouse aussi belle [...] était un don agréable. »

La transposition en français retenue par la traductrice se fonde sur « l'intimité », « l'approche », concepts évoqués ci-dessus, proposés respectivement par Tiphaine Samouyault (2020, p. 57) et Édouard Glissant (1966, p. 46). Il en résulte une traduction qui recrée, dans un français sans écart, le ton poétique de l'original, laissant dans l'oubli la créativité du signe linguistique (signifiant, signifié, combinatoire). Mia Couto fonde, comme on l'a vu, ses créations lexicales par des écarts à la norme, tout en suivant des règles de formation morphologique et lexicale de la langue portugaise. En somme, aucun écart du texte-source n'est rendu par un écart dans le texte-cible, ce qui est un cas particulier d'angle mort de la traduction.

### 3. Variétés diatopiques et diastratiques

La traduction de variétés diatopiques et diastratiques relève de défis de taille, dont certains, comme nous allons le voir, insurmontables. En effet, si la transposition de variétés des parlers selon les couches sociales, mais aussi de différents registres (familier, courant, soigné, etc.), soulève des difficultés, la traduction des variétés diatopiques est encore plus difficile, voire impossible. Rappelons à ce propos la diversité culturelle, sociale et linguistique des pays d'où proviennent les œuvres littéraires en portugais, traduites et publiés en France.

Des exemples extraits d'une œuvre portugaise (Almeida Faria, *Cortes / Déchirures*) — exemple 6 — et d'une œuvre brésilienne (Milton Hatoum, *Dois irmãos / Les deux frères*) — exemples 7, 8, 9 — et leurs traductions, permettront de soulever la question des limites de la traduction du point de vue des angles morts, qui nous occupe dans cette étude.

### Exemple 6

[...] Estela ochalá tenhas santas Páuscuas as minhas ão de ser tristes sem ti e sem saber quando te ber olha cas nossas filhas mandonte dizer que era melhor se tu biesses de bez para ficar ao berão mesmo quando ingora andes a ganhar melhor prá gente todos lá por esse Alem Tejo quo diabo carregue mas olha ca bida é piquena e as crias tão já criadas não bale apenas a gente dormirmos separados como no Carnabale que tanto me costou a auguentar sem tu cá estares os filhos todes bieron menes o Artur claro que mandou mais dinheiro de Francia e o Jacinte que nunca sei ondanda mandou pelo sobrinho do Luiz pastor que mabendeu o milhe mais barate permore da Jaquina que tamanda saudades apesar de andar enbejosa porque já paguei tachas e tude aquile que debia ò Augusto do Tanque e assim posse andar de cara alebantada sem a ninguém deber nada [...]. (p. 49-50)

(traduction) *Estela je te souhète de sinte fêtes de Paques les miène seron triste san toi et san savoir quand je te revéré écoute nos filles mon dit de te dire quil vodré mieu que tu revienne pour de bon et que tu soyes la cet été et tanpi si maintenon tu gagne plus pour nou tousse dan cet Alentejo du diable mè tu sai la vie est pa longue et les petis son grans mintenan ça vot pas la pène quon dorme pas ansemble come au Carnaval que jai trouvé si dur avec toi quétais pas la tou les anfans son venus apar Arthur biensur qua envoiller dautre argent de la France et Jacinto que je sai pas ou il est qu'en a envoillé par le neveu de Luiz le bergé qui m'a vendu le maïs meilleur marché pour faire plaisir à Jaquina qui dit qué pense à toi même qué soye jalouse pasque j'ai payé les impôts et tout ce que je devai à Augusto du Lavoir et come ça je peu marché la tête aute sans rien devoir a personne [...]. (p. 45-46)*

Nous avons, dans le texte en portugais, l'illustration de phénomènes à la fois diatopiques et diastratiques et la judicieuse traduction en français (détachée en italique par les traductrices), qui recrée, par transposition, des traits diastratiques, se heurtant à l'impossibilité de traduire des traits diatopiques.

Il s'agit de l'extrait d'une lettre, à l'occasion de la fête de Pâques, adressée par le mari d'Estela, tous deux du nord du Portugal et à peine alphabétisés. Estela est allée travailler comme domestique dans le sud du pays, en Alentejo, se trouvant donc loin de sa famille, à qui elle envoie de l'argent. Une première remarque : les locuteurs du portugais, dans les neuf pays de la CPLP (voir [<http://www.Plataforma9>]), à l'exception de ceux ayant une connaissance des variétés linguistiques du Portugal, auront du mal à comprendre certains traits différenciateurs d'une région ou d'un groupe socioculturel. Il s'agit clairement d'une zone d'opacité pour la compréhension, qui pose des défis de taille à la traduction.

Le personnage qui écrit la lettre, étant un homme à peine alphabétisé, laisse des indices à la fois diastratiques et diatopiques dans ce qu'il écrit. En effet, les écarts orthographiques donnent des indices du niveau socioculturel du scripteur et, en même temps, de son appartenance dialectale puisqu'il écrit selon sa prononciation. Quelques exemples : « ber », au

lieu de « ver » ; « mandonte dizer », au lieu de « mandam-te dizer » ; « Pauscuas » au lieu de « Páscoas ».

La traduction transpose en français, très judicieusement, des écarts orthographiques d'un scripteur à peine alphabétisé. Cependant, même si les traits diastratiques trouvent des correspondances qui les éclairent, la cumulation d'indices diastratiques et diatopiques constitue un angle mort structurel, insoluble, en traduction. J'avancerais l'hypothèse que cela s'appliquerait à toutes les paires de langues, sources ou cibles.

#### Exemple 7

[...] deixa ele sossegado [...] (p. 157) (cf. Portugal : deixa-o sossegado)

(traduction) [...] laisse-le tranquille [...] (p. 209)

#### Exemple 8

[...] Eu a vi ajoelhada [...] (p. 188) (cf. Portugal : Eu vi-a ajoelhada)

(traduction) [...] Je la trouvais agenouillée [...] (p. 235)

#### Exemple 9

[...] Dessa vez tinha sido forte, uma gonorreia galopante, como se dizia. As duas levaram o Caçula para o banheiro, fizeram um curativo, enrolaram o *ramêni* de Omar com gaze. Ele teve que ir ao médico, e aguentou umas duas agulhadas na bunda. Voltava à farmácia caminhando de banda, como um papagaio. Em casa o tratamento não era mais ameno. Zana esperava Halim sair, Domingas fervia água com folhas de cajiru e o Caçula ficava de cócoras ao lado da bacia, recebendo o tratamento da mãe. Ele apertava a virilha, se contorcia, trincava os dentes, derramava a infusão, queria fugir (p. 157)

(traduction) « [...] Cette fois, c'était une infection carabinée, une blennorragie galopante, comme on disait. Les deux femmes emmenèrent le Petit-Dernier dans la salle de bains, nettochèrent et enveloppèrent son *ramêni* de gaze. Omar fut ensuite envoyé chez le médecin qui lui fit des piqûres dans les fesses. Il en revient en marchant de côté, comme les perroquets. À la maison, le remède ne fut pas plus doux. Dès que Halim était sorti, Domingas faisait bouillir des plantes et Zana le soignait. Accroupi au-dessus de la cuvette, les mains crispées sur l'aîne, le Petit-Dernier se contorsionnait, grinçait des dents, renversait la décoction, voulait s'enfuir (p. 208)

La traduction française, par Cécile Tricoire, *Les deux frères*, du roman brésilien *Dois irmãos* de Milton Hatoum (Amazonie) illustre bien la difficulté, voire l'impossibilité à rendre compte, en français, des variétés diatopiques du portugais (ici Brésil/ Portugal). Les exemples

7 et 8, où l'utilisation brésilienne des pronoms complément (« deixa ele », « eu a vi ») se distingue de celle du Portugal (« deixa-o », « eu vi-a »), traduits en français (« laisse-le », « je la trouvais ») effacent la distinction diatopique entre le portugais brésilien et le portugais européen.

Pour ce qui est du lexique, lorsqu'il y a des spécificités diastratiques, l'exemple 9 illustre les procédés suivants : un terme familier brésilien (« bunda ») traduit par le terme générique (« fesses ») ; un terme familier brésilien (« ramêni ») reste inchangé dans la traduction.

Quant aux spécificités diatopiques du lexique de l'Amazonie, l'exemple 9 illustre un procédé très suivi dans *Les deux frères* : un terme de la flore brésilienne (« cajiru ») traduit par le terme générique (« plantes »). Rappelons que, à la fin de la traduction, il y a un glossaire de trois pages (p. 267-269), contenant des mots de la faune et de la flore brésilienne, amazonienne. Les termes génériques en français et des définitions explicatives caractérisent ce glossaire, ce qui est révélateur de la grande difficulté à traduire des traits diatopiques.

Les exemples analysés nous ont permis de présenter quelques réflexions qui vont dans le sens de la possibilité de rendre, dans la traduction, des traits diastratiques, et de la presque impossibilité de rendre des traits diatopiques de la langue-source.

#### 4. Les formes d'adresse

Le système des formes d'adresse du portugais — *formas de tratamento* — est d'une grande diversité, non seulement formelle, mais surtout sémantico-pragmatique, sensible donc au contexte social et relationnel (voir Araújo Carreira, 1997, en particulier le chap. 2 « Les formes d'adresse en portugais contemporain », p. 28-87).

Alors que l'adresse nominale, avec la 3e personne verbale, est tout à fait courante en portugais, cela n'est pas le cas en français (vous + 2<sup>e</sup> personne verbale du pluriel). C'est donc tout un éventail de possibilités de régulation proxémique du portugais — dont le *tratamento* est un important instrument — qui se voit réduit en français. Nous avons dans ce domaine des angles morts structurels pour la traduction en termes d'équivalence des systèmes des formes d'adresse / *formas de tratamento*. Soulignons d'emblée que ces angles morts, structurels, trouvent des compensations discursives chez les traducteurs capables de trouver un « équilibre textuel ». Je fais ici allusion au passage suivant de Ronald Landheer (1995, p. 104) : « [...] plutôt que de viser à une stricte équivalence locale, il s'agit de trouver un équilibre textuel ».

Dans les exemples qui suivent, le choix porte sur des formes d'adresse allocutive. Ils sont extraits, de façon ponctuelle, de plusieurs œuvres littéraires : Portugal, exemple 10, António Lobo Antunes, *Terceiro livro de crónicas* (2006) / traduction de Michelle Giudicelli, *Livre de chroniques* (2009) ; Mozambique, exemple 11, Mia Couto, *O Mapeador de Ausências* (2020) / traduction de Elisabeth Monteiro Rodrigues, *Cartographie des absences* (2022) ; Angola, exemple 12, José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados* (2004) / traduction de Cécile Lombard, *Le marchand de passés* (2006) ; Brésil, exemple 13, José Guimarães Rosa, *Primeiras estórias* (1985, 14e éd., 1ère éd. 1962), traduction de Inès Oseki-Depré, *Premières estórias. Nouvelles* (1982).

#### Exemple 10

- O pai nunca fala do que escreve (p. 195)

(traduction) Papa ne parle jamais de ce qu'il écrit (p. 216)

Alors que le vouvoiement nominal adressé à son père, avec le verbe à la 3e personne du singulier, est courant en portugais, il ne l'est pas en français.

#### Exemple 11

- Está cansado, meu poeta? - quer saber o homem. (p. 18)

(traduction) Vous êtes fatigué, mon cher poète ? s'enquiert l'homme (p. 15)

L'allocutaire en apostrophe, en portugais, pour ce qui est de la forme de 3e personne verbale, pourrait se trouver en début de phrase comme sujet – Meu poeta está cansado? – alors que la traduction française serait la même : Vous êtes fatigué, mon cher poète ? L'apostrophe est renforcée, en français, par l'ajout de « cher ».

#### Exemple 12

Félix disse-me que você viveu muito tempo no estrangeiro. Em que países? [...] Sim, sim. Nunca me contou onde esteve estes anos todos ... (p. 99)

(traduction) Félix m'a dit que vous avez vécu longtemps à l'étranger. Dans quels pays ? [...] Oui, oui. Vous ne m'aviez jamais raconté où vous étiez pendant ces années... (p. 58)

En portugais, l'allocutaire est désigné par « você » + verbe à la 3e personne du singulier ou alors, uniquement par la 3e personne verbale (sans pronom). En français, c'est la seule possibilité, selon le système de la langue, qui est présentée : « vous » + verbe à la 2e personne du pluriel.

### Exemple 13

Cê vai, ocê fique, você nunca volte (p. 32)

Pai, o senhor me leva junto, nessa canoa? (p. 33)

(traduction) T'en vas, t'y restes, tu ne reviens plus jamais (p. 36)

Père, vous m'emmenez avec vous dans votre barque ? (p. 36)

Dans les deux cas, il s'agit des mêmes interlocuteurs (le père et le fils), le père étant l'allocutaire. Les emplois allocutifs de « você » (et ses variantes « cê », « ocê », dans un registre populaire au Brésil) et de « pai » repris par « o senhor », avec le verbe à la 3e personne du singulier, sont traduits par « tu » (et sa variante dans un registre oral « t' ») suivi du verbe à la 2e personne du singulier, et par « père, vous » suivi du verbe à la 2e personne du pluriel.

Ces quelques exemples, tout en étant ponctuels, attirent l'attention sur des systèmes distincts des *formas de tratamento* dans chacune des langues et leur plus grande complexité en portugais. Cela a comme conséquence l'impossibilité de traduire toutes les nuances du *tratamento* de la langue portugaise, ce qui signifie que la traduction contiendra nécessairement des angles morts (non pas par un oubli du traducteur, mais par les caractéristiques structurelles de la langue). « L'équilibre textuel », évoqué ci-dessus, permettra, dans de bonnes traductions, de suggérer les nuances proxémiques, au-delà du système des formes d'adresse.

### En guise de conclusion

Les réflexions et les analyses présentées, pour rendre compte des « angles morts » en traduction littéraire, mettent en relief la pertinence des points suivants :

- La complémentarité des parcours sémasiologique et onomasiologique ;
- La zone d'opacité, à l'extrémité d'un continuum transparence — opacité ;
- Les langues-cultures comme diversités composites et le cas du pluricentrisme de la langue portugaise ;

- « L'approche », « l'intimité » dans la traduction, au lieu de l'illusion du mimétisme parfait ;
- Les caractéristiques structurelles, spécifiques de chaque langue ;
- La transposition créative et l'équilibre textuel en traduction.

L'analyse d'exemples ponctuels de zones saillantes d'« angles morts » de la traduction littéraire, présentée dans cette étude, ouvre la voie à des études textuelles et discursives fondées sur des analyses linguistiques sensibles à l'expression littéraire.

## Bibliographie

### 1. Corpus : œuvres littéraires

- Agualusa, J. E. (2004). *O vendedor de passados*. Dom Quixote.
- ([2006] (2016)). *Le marchand de passés* (C. Lombard, Trad.). A. M. Métailié.
- Antunes, A. L. (2006). *Terceiro livro de crónicas*. Dom Quixote.
- (2009). *Livres de chroniques* (M. Giudicelli, Trad.). Christian Bourgois.
- Couto, M. (2004). *O fio das missangas* (4<sup>a</sup> ed., [1<sup>a</sup> ed. 2003]). Caminho.
- (2010). *Le fil des missangas* (E. Monteiro Rodrigues, Trad.). Chandeigne.
- (2020). *O Mapeador de Ausências*. Caminho.
- (2022). *Le cartographe des absences* (E. Monteiro Rodrigues, Trad.). A. M. Métailié.
- Faria, A. (1986). *Cortes* [1a ed. 1978]. Lisboa:Caminho.
- (1989). *Déchirures* (A.-M. Quint et M. Boudoy, Trad.). Belfond.
- Hatoum, M. (2006). *Dois irmãos* (1a ed. 2000). Companhia das Letras.
- (2003). *Deux frères* (C. Tricoire, Trad.). Seuil.
- Ondjaki (2007). *Os da minha rua*. Caminho.
- (2007). *Ceux de ma rue* (D. Nédellec, Trad.). Éditions La joie de lire.
- Rosa, José Guimarães (1985). *Primeiras estórias* (14<sup>a</sup> ed., [1<sup>a</sup> ed. 1962]). Ed. Nova Fronteira.
- (1982). *Premières histoires. Nouvelles* (I. Oseki-Deppré, Trad.). A.M. Métailié.

### 2. Études

- Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Seuil.
- Carreira, M. H. A. (2019). Réflexions sur le rôle de la traduction dans la médiation interlinguistique et interculturelle. L'exemple de traductions littéraires du portugais en français. In *Actes du 10<sup>e</sup> Colloque international, Semaine de la Francophonie* (pp. 5-21). Érévan, Arménie.

- (2005). Abordagens linguísticas de usos literários da linguagem. In *Des(a)fiando discursos. Homenagem a Maria Emília Ricardo Marques*, organização de Dulce Carvalho, Dionísio Vila Maior, Rui de Azevedo Teixeira. Universidade Aberta.
- (1997). *Modalisation linguistique en situation d'interlocution. Proxémique verbale et modalités en portugais*. Éditions Peeters.
- Dabène, L. et Degache, C. (Coord.) (1996). *Comprendre les langues voisines. Études de Linguistique Appliquée, 104*.
- Glissant, É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard.
- Landheer, R. (1995). Relations discursives plurivalentes et traduction. In M. Ballard (éd.), *Relations discursives et traductions*. Presses Universitaires de Lille.
- Meschonnic, H. (1984). *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Gallimard.
- Morel, M. (2006). « Avant -propos ». *Palimpseste, 18*, 9-16.
- Pottier, B. (2012). *Images et modèles en sémantique*. Honoré Champion.
- (2000). *Représentations mentales et catégorisations linguistiques*. Éditions Peeters.
- (1992). *Sémantique Générale*. Presses Universitaires de France.
- (1987). *Théorie et analyse en linguistique*. Hatier.
- Samouyault, T. (2020). *Traduction et violence*. Seuil.

### 3. Dictionnaire

- Laban, M. (2018). *Dicionário de particularidades lexicais e morfossintáticas da expressão literária em português – Moçambique* (vol. I, II, 1532 p.). Éditions Chandeigne.

## TRADUCTION(S), NON TRADUCTIONS, SUR-TRADUCTION

### Encore les (*Nouvelles*) *lettres portugaises* (1669/1974/2025)

Agnès Levécot

Université Sorbonne Nouvelle / Centre de Recherches sur les Pays Lusophones  
agneslevec@gmail.com

Ilda Mendes dos Santos

Université Sorbonne Nouvelle / Centre de Recherches sur les Pays Lusophones  
ilda.dos-santos@sorbonne-nouvelle.fr

**Résumé :** En partant de notre expérience de traduction des *Nouvelles lettres portugaises* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa (1972), publiée chez Ypsilon en 2025, nous situerons notre article à la croisée de deux axes de réflexion proposés par ce numéro d'*Intercâmbio*. D'une part, les dynamiques de circulation visibles et invisibles (jeux d'énonciation, jeux de langues, « traducteurs ») ; d'autre part, la traduction comme espace de mémoires différées et à venir, de fictions et de création entre les langues. Suivant le geste de l'original portugais, notre lecture s'efforce de prendre en charge toutes les littératures et d'exposer d'autres potentialités et expressivités qui coexistent ouvrant à des angles de vision autres, conflictuels toujours, loin d'être épuisés. Nous considérons notre travail non comme une nouvelle traduction ni comme une retraduction, mais comme un exercice de ré-énonciation hétérogène.

**Mots-clés :** *Lettres portugaises* ; *Nouvelles lettres portugaises* ; traduction ; intertextualité

**Abstract:** Based on our experience translating Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta and Maria Velho da Costa's *Nouvelles lettres portugaises* (1972), published by Ypsilon in 2025, we will situate our discussion at the intersection of two lines of thought in this issue of the journal. On the one hand, the visible and invisible dynamics of circulation (games of enunciation, of language, 'translators'); on the other hand, translation as a space for deferred and future memories, fiction and creation between languages. Following the gesture of the Portuguese original, our reading strives to 'take charge' of all literatures and to expose other potentialities and expressivities that coexist, opening up other angles of vision that are far from exhausted. We consider our work not as a new translation or a retranslation, but as an exercise in heterogeneous re-enunciation.

**Keywords:** *Lettres portugaises*; *Novas Cartas Portuguesas*; translation; intertextuality

En 1975, dans une note à la préface de la traduction américaine des *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Fátima Velho da Costa,

fournissaient des pistes de lecture de leur œuvre (*NLP*, 2025, p. 13-15)<sup>1</sup>. Elles soulignaient que les *NCP* étaient le registre écrit d'une expérience commune, un échange ludique de modes d'écritures et de manières d'être. Elles déclaraient qu'elles continuaient d'affronter la question de l'origine et que ce motif ne pouvait être dissocié de la substance de leur travail. Rappelant le défi (écrire un livre à trois), elles indiquaient que leur point de départ – « les *Lettres portugaises* du XVII<sup>e</sup> siècle, publiées en France – cinq lettres d'amour d'une religieuse portugaise, Mariana Alcoforado, cloîtrée dans un couvent de Beja » – avait été « décidé après avoir déjà commencé la CHOSE » (*idem*, p. 13). Avant de préciser :

- Trois écrivaines portugaises d'aujourd'hui ;
- Qui travaillent ensemble sur une œuvre littéraire classique, bien que vraisemblablement forgée de toutes pièces ;
- Écrite par une autre femme portugaise, supposée être une religieuse lettrée, disparue il y a bien longtemps. (*idem*, p. 14)

Le produit de leurs échanges, alignés chronologiquement et non signés, embrassait la poésie, des « fausses lettres du XVII<sup>e</sup> siècle développant le sujet Mariana Alcoforado », d'autres fausses lettres sur des thèmes nationaux contemporains comme l'émigration, la répression, les guerres coloniales, les statuts féminins et masculins ; des essais autour de ces motifs et de la condition des femmes dans l'Histoire ; des ébauches fictionnelles et des lettres que chacune devait écrire aux deux autres (*idem*, p. 14-15).

On ne peut reprendre les liens entre un ouvrage publié en France en 1669, *Lettres portugaises*, et les *Novas Cartas Portuguesas* de 1972, mais il nous faut revenir à leur histoire pour penser la question du document et de l'auteur à traduire. Ne pourrait-on pas tirer un premier fil de réflexion à partir des déclarations d'intentions, des notes et préfaces, déclinées dans le temps, où s'esquisse un imaginaire qui traverse la littérature ? La quête d'un garant du dire et des dits ; le statut d'un auteur particulier ou mondial ; les figures ou fantasmes de la bibliothèque avec ses manuscrits perdus, retrouvés, censurés, recommencés, réécrits ?

Les *Lettres portugaises* furent présentées comme une traduction de lettres écrites par une religieuse portugaise à un amant reparti en France à la fin des guerres de la *Restauração* (1640-1668). La France aidait alors la dynastie des Bragance à défendre ses frontières contre l'ennemi castillan et à faire reconnaître une autorité propre. Elles furent aussi proposées comme

---

<sup>1</sup> Pour des questions d'économie, nous abrégons : *NLP* pour *Nouvelles lettres portugaises*, *NCP* pour *Novas Cartas Portuguesas*.

des lettres authentiques confiées par un officier français au Portugal à M. de Guilleragues, qui les rendit publiques. Cet objet mit en branle la machine littéraire en provoquant diverses prises de positions sur le document (original ou traduction), sa voix (une femme, un homme, un atelier d'écriture), sa langue (portugais ou français ; invention ou imitation), sa facture (un tissu épistolaire chronologiquement troué et truffé d'épanchements devant l'absence de réponse). Ces polémiques étendirent le champ du romanesque au temps des Lumières, prirent les couleurs du pamphlet lors de la fabrique des littératures nationales à l'ère romantique, occupent encore l'espace théorique. Une vaste bibliographie a tenté de démêler l'écheveau des identités et d'exhumer des indices de la matrice des *Lettres portugaises* (Guilleragues, 1972 ; Escola, 2007<sup>2</sup> ; Horta, 2013 ; Júdice, 2018 ; Páscoa, 2021). Deux camps semblent s'affronter : d'un côté ceux qui ont traduit, préfacé, adapté les *Lettres portugaises* en privilégiant la figure de Mariana Alcoforado, religieuse portugaise de Beja ; de l'autre, ceux qui reconnaissent la paternité de Guilleragues et le sceau français de la langue. Entre ces deux camps, reste ce qui peut toujours résister : le phantasme d'une œuvre portugaise perdue, d'un manuscrit français retrouvé, de jeux négociés de fiction et de publication. Et dans ces jeux, les évolutions récentes autour d'une pensée du littéraire questionnant le « canon » (Levécot et Mendes dos Santos, 2026) ; les réflexions sur les courants, ou patrimoines transnationaux, articulant le national et le mondial (Sapiro, 2024). Dans le cas des *Lettres portugaises* et des *Novas Cartas Portuguesas*, nous isolerons une question qui nous a semblé majeure lors de notre récente traduction française de l'original portugais de 1972 (NLP, 2025) : les relations entre la traduction, l'interprétation et l'intertextualité (Venuti, 2006) ; les possibles coprésences entre langues et cultures d'arrivée(s) et de départ(s) ; le statut d'œuvres dont le contexte ne cesse d'évoluer au gré des réceptions historiques et des attentes sociales. En somme, les phénomènes d'hospitalité et de violence à l'œuvre au sein des cultures et langues nationales et étrangères (Samoyaut, 2020).

### **Retour dans le futur : 1669-1972**

1669-1972. Des *Lettres portugaises* aux *Nouvelles lettres portugaises*, un titre est commun et requalifié ; des statuts d'auteurs restent pluralisés et anonymisés ; les deux œuvres suggèrent un collectif qui embrasse les rôles d'écrivains, d'éditeurs, de préfaciers, de

---

<sup>2</sup> En 2007, Marc Escola a ouvert un dossier, toujours en cours, autour des « Fictions épistolaires » sur le site *Fabula*, en revenant sur les moments-clés de la critique des *Lettres portugaises* et la théorie de l'auctorialité.

traducteurs, en somme, ceux de créateurs-lecteurs. L'adresse, avec ses fantômes et figurations de destinataire, est fondamentale dans ces deux monuments épistolaires et elle reste ouverte.

1669. Que penser du « portugais » du titre ? Quelle voix privilégier ? Celle du document ? D'un auteur singulier ou pluralisé ? D'une langue originelle ou imitée ? Où se situe le socle d'autorité ? Si l'on soutient l'existence d'un original rédigé en portugais par une religieuse portugaise, on inscrit ce manuscrit dans le catalogue fantastique des bibliothèques enfouies et à venir. Si l'on convient d'un original écrit directement en français par une religieuse portugaise<sup>3</sup>, ou d'un original français transmis par un Français, issu ou non des salons littéraires du temps de Louis XIV, on s'inscrit dans la quête de réputation, on s'incline devant une langue et une culture dominantes.

Or, si le doute subsiste quant à l'écriture, il en va autrement de la lecture puisque, on le sait, il y eut une façon « portugaise » de lire cet objet brouillé en termes de fond et de forme, contrevenant aux règles de la conversation, scandaleux en termes d'énonciation, d'énoncés, de statut rhétorique, social et politique. Admise dans les cercles lettrés français, l'originale « portugaise » caractérise la lettre amoureuse et éplorée avant de se décliner en patries, langues et genres sexuels, d'exotiser le romanesque et de nourrir la spéculation philosophique. Du recueil des *Lettres persanes* que Montesquieu publie anonymement, et à l'étranger, par crainte de censure en 1721, aux *Lettres d'une Péruvienne* de Françoise de Graffigny (1747), la fiction épistolaire fut une façon de redistribuer les voix et les signes afin de mesurer les coutumes, les distinctions sociales, les modes de gouvernement, les textes de loi, l'exercice de la liberté, le « nous et les autres », le national et l'étranger, l'ici et l'ailleurs.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa ont précisé en 1975 que le choix des *Lettres portugaises* de Mariana Alcoforado fut loin d'être fondateur (*NLP*, 2025, p. 13). Convoquer Mariana était-ce admettre un texte et image érigés en légende littéraire et mythe national (Klobucka, 2006) ? Interpeller un classique reconnu pouvait cependant aiguïser la curiosité et aider à conquérir une audience hors-les-murs. Cela pouvait aussi être perçu comme un geste d'hospitalité d'une œuvre dérangeante en termes d'origine (comment, qui et quoi), voire de contenu (ce qui est dû ou attribué à la plume d'une femme). Comment lire les *Lettres portugaises*, ce titre étranger et intrinsèquement sien ? En proposant une traduction intertextuelle et interprétative nouvelle semble dire le titre élu par les trois Maria. Leur acte d'écriture rappelle en fait combien les luttes, les impressions d'inachevé et les béances d'une

---

<sup>3</sup> Si les Trois Maria semblent hésiter et adoptent aussi bien l'idée d'une religieuse portugaise que celle d'une invention, Maria Teresa Horta semble avoir un avis plus tranché en revendiquant la main féminine et portugaise, cf. sa préface à la traduction de *Mariana, Cartas Portuguesas* (2013).

langue autre dans l'adresse à autrui, et qui sont spécifiques à l'exercice de la traduction, étaient théorisées et mises en pratique. Ces « Nouvelles lettres portugaises » ont réveillé des existences hétérogènes au sein d'un monument gisant, mis en lumière des questions d'appartenances, de genre et de sexe, ébranlé des édifices politiques, sociaux et culturels, et ce, sur un mode grave et rieur. En soulevant la robe de la religieuse du XVII<sup>e</sup> siècle, en lui inventant une lignée grossie jusqu'au temps de la dictature salazariste, en métamorphosant les compagnes de Mariana en Ana, Adélia, Maria, Maina, Mónica, José Maria, etc., les Trois Maria ont brisé l'assignation à résidence et se sont assumées comme autres voix d'un document et autres possibles de voix. Les *Nouvelles lettres portugaises* sont ainsi devenues des lieux de reprises à la lettre et de contre-dictions des *Lettres portugaises*, des dispositifs qui exigent un regard et une écoute du proféré à haute voix ou maintenu assourdi, de l'entendu et du véhiculé. Aussi les premières lettres convoquent-elles Soror Mariana en prônant l'irrésistible fraîcheur d'un produit qui se vendra ; elles posent le problème de la lecture, du partage d'une langue admettant les néologismes, les réticences, les césures, les censures dans l'espace commun :

Considérez, mes sœurs, [...] cette nouvelle moisson littéraire qui se vendra, je vous l'assure, ô nous les six pattes astucieuses des trois marcheuses que nous sommes [...]

— cependant, lecteurs, vous avez acheté / Mariana et nous avec, laquelle a / monté son chevalier et en a fort bien / usé pour démonter les siennes /autres raisons de couventuer. (*NLP*, 2025, p. 22)

Ce trio de mains n'est-il pas plus de trois et anonyme le chœur [...]

[...] — le thème est passage, empassionner, passer passion et le ton est de compassion, partagé avec passion. (*idem*, p. 23)

Elles avouent encore les querelles intimes au sein de leur trio, les violences subies, infligées d'éternité et à venir pour chacune et pour tout un chacun :

Je ne sais qui nous avons exclu, qui nous avons tué... (*idem*, p. 48-51)

Lettres écrites car j'entends/ que je m'égare et dépends/ si ne vous accuse ou pourfends. (*idem*, p. 57)

Parce qu'au début je n'ai pas aimé. Et j'avais très envie de modifier, d'évacuer, d'élaborer. [...] Celui qui écrit, omet et élabore, en fonction des codes de l'époque et du lieu, enjolive l'autoportrait. [...] Quoi qu'on fasse, on est perdant [...] C'est pour ça que je casse, chamboule, merde ; j'en ai marre. (*idem*, p. 305)

Si vraiment nous avons du talent et du mérite, ils mourront sous vos yeux, comme meurt ce livre. Différent et séparé. À moins que nous nous soyons aimées et détestées plus que nous ne l'avons dit et fait, bien plus, chacune dans l'attente de l'autre, n'est-ce pas petites sœurs – n'est-ce pas frères écrivains et lecteurs. (*idem*, p. 312)

La guerre est le corps du texte et l'interprétation des *Lettres portugaises* en *Nouvelles lettres portugaises* rend compte du conflit inhérent à toute opération de traduction. Tiphaine Samoyault a montré dans *Violence et Traduction* (2020) combien cet exercice n'est pas seulement une rencontre heureuse entre les cultures, mais une opération qui peut être négative, faite de gestes de domination, d'extermination, d'appropriation et d'annexion. Si l'on regarde la façon dont Barreno, Horta et Velho da Costa travaillent la matière des *Lettres portugaises*, on peut penser que la contrainte du modèle affiché dans le titre a fait l'objet d'une instrumentalisation ironique, que le modèle a été aussi espace de liberté pour s'émanciper de l'entendu, accueillir d'autres voies non vocalisées telles que celles du chevalier, de la nourrice, de la mère, de la mère supérieure, du couvent, de la famille, de l'entourage au-dedans et en dehors du couvent. Elles ont empoigné une langue en la métissant, jamais vraiment française quand elles écrivent des lettres en français ou quand elles insèrent sans crier gare des extraits des *Lettres portugaises* ou d'autres bribes de français : toutes ces langues deviennent étranges au regard des dictionnaires et des manuels de syntaxe et grammaire<sup>4</sup>.

On pourrait alors avancer que ces reprises et ces constructions linguistiques *sui generis* ont été une façon de s'inscrire dans une langue dominante (quelle qu'elle soit) pour dénoncer l'inhospitalier, l'irréductible, l'écart, la différence à l'œuvre dans toute langue. Pour montrer combien celle-ci, proférée et adressée, est un espace de combat, pouvant ouvrir au souci d'autrui tout en avivant la minoration et l'effacement.

Alors qu'a donc bien pu écrire le trio à partir des *Lettres portugaises* ? Peut-être ont-elles simplement traduit un symbole. En reprenant les dits traditionnels, elles ont travesti l'original. Du symptôme occidental d'une voix passive, soumise à l'écoute et à la réplique d'autrui pour exister, elles ont tiré de leur ventre des Mariana placées dans des cellules devenues alcôves et écritaires, s'abandonnant au désir du corps et au désir d'écrire sur soi et à partir de soi. Elles ont rendu ce qui était en germe dans le texte de 1669 quand Mariana lançait qu'elle préférerait « sa passion » au corps fuyant du chevalier (*NCP*, 2010, p. 23-25 ; *NLP*, 2025, p. 40). En pluralisant une Mariana auteure, elles ont même peut-être devancé une polémique récente autour du « genre » de la traduction et du genre du traducteur. Rappelons la querelle suite au texte d'une néerlandaise activiste qui déplorait le choix d'une traductrice blanche pour rendre le poème d'Amanda Gorman récité lors de l'investiture du président Biden. Bien plus qu'une couleur de peau, qu'une exigence d'appartenance genrée, sexuelle ou rang social, l'activiste

---

<sup>4</sup> Les exemples sont trop nombreux pour les citer tous, voir cependant le rendu lexical et typographique de la « Lettre du chevalier de Chamilly à Dona Mariana Alcoforado, religieuse, à Beja » (*NLP*, 2025, p. 101-105).

appelait à saisir ce moment emblématique de sur-visibilité d'une jeune noire pour inviter à une réflexion sur les espaces invisibilisés de la nation et de la création. Le genre a été, entre autres discussions autour de la traduction, posé par Emily Apter (2006, p. 4). Dans les *Nouvelles lettres portugaises* n'est-il pas déjà en puissance quand les trois Maria pluralisent les *Lettres portugaises* en lectrices femmes et en lectrices monde ? Elles ont interrogé à partir de ce poste de vigie les régimes d'autorité et de domination renouvelés selon les contextes ; elles ont suggéré le possible d'un espace et d'un monde commun, de réparation des violences subies par les femmes et par les hommes. Quelle est la part d'exaltation mais aussi d'annexion et d'instrumentalisation propres à l'environnement historique et linguistique quand on lit un texte étranger ?

Retour à l'année 1669. Cette année-là, le jésuite António Vieira, dont l'œuvre était déjà traduite en de nombreuses langues, connut les honneurs d'une version française. Un texte intitulé *Discours Historique pour le jour de la naissance de la sérénissime Reine de Portugal* (Vieira, 1669) fut rapidement traduit pour être lu dans la chambre du Roi Louis XIV. Il fut suivi d'un panégyrique de la naissance de la jeune princesse Isabel, publié en France en 1671. Ces discours, mineurs, sont les seuls à avoir été intégralement traduits en français avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Vieira n'a jamais prononcé le discours de la Reine mais celui-ci suscita des papiers satirisant sa personne, blâmant son style incompréhensible et son allégeance à une cause scandaleuse, à la faction française (Mendes dos Santos, 2011). Souvenons-nous des années 1666-1668 : une Reine française passe des bras d'un premier époux royal, de la maison de Bragance, à ceux du prince, son beau-frère. En 1668, le Portugal connaîtra enfin la paix mais cette affaire provoqua des gorges chaudes. Dans les préfaces du traducteur, la traduction apparaît comme une transaction entre hospitalité et étrangeté, entre désir d'équivalence et distance. En 1669, la préface du *Discours de la Reine* est savoureuse :

Enfin quand il y aurait ici des pensées et des expressions qui pourraient paraître à ces gens qui n'ont jamais depaïsé leur esprit, s'éloigner de ce qu'on appelle en France le bon sens et la raison toute pure, on sera toujours aise de connaître le génie d'une nation aussi spirituelle que la portugaise, par celui de son plus illustre écrivain ; et l'on en trouvera des marques plus certaines et plus avantageuses dans ce discours que dans les six lettres qu'on croit avoir été feintes à plaisir, et où l'on fait exprès dire bien plus de choses à la passion et à l'emportement qu'au bon sens et à la raison. (Vieira, 1669, p. 2) [nous soulignons]

Un emblème de la nation portugaise efface un désordre textuel qui occupe l'opinion publique : le traducteur oppose le sérieux de Vieira à des lettres qu'il n'est pas besoin de

nommer tant elles circulent, les *Portugaises*. Geste subtil puisqu'il s'agit de détourner l'attention portée à un objet, forgé, et d'appuyer une autre forme de naturel. Or quelque chose reste de l'étranger : des débordements verbaux et discursifs qui exigent de se « dépayser » l'esprit. Cette collusion éclaire les complexités à l'œuvre dans la traduction et ouvre aussi de possibles nouvelles matrices et interprétations des *Lettres portugaises*<sup>5</sup>.

Sautons à pieds joints dans l'après 1974 des *NCP* et observons un geste d'accueil linguistique franco-portugais dans une anthologie qui, depuis un espace italo-portugais, offre un manuel de littérature portugaise. Roberto Vecchi et Vincenzo Russo opèrent une incision curieuse dans les corpus nationaux en transplantant et en accolant un extrait des *Lettres portugaises* de 1669 à une prose des *NCP* de 1972. L'inscription de Mariana Alcoforado aux côtés de Melo, Vieira, Violante do Céu illustre le « baroque périphérique portugais » et n'est pas une « impropriété historique ni une transgression de l'histoire littéraire à caractère nationaliste » (Vecchi et Russo, 2020, p. 233). Les auteurs s'appuient sur une nouvelle façon de lire, l'extrait sur « la Clôture » devient un héritage par anticipation des *NCP* avec leur peinture des discriminations vécues par les femmes dans un « Portugal de la guerre coloniale en Afrique » (*ibidem*). Plus avant, dans une partie intitulée « la 'Splendeur du Portugal' », les *Lettres portugaises* sont rappelées en palimpseste pour symboliser le désir de renouveau et la force subversive des *NCP*. L'extrait choisi – « Carta de uma universitária de Lisboa de nome Mariana a seu noivo [?] António em parte incerta » (*idem*, 2020, p. 504-50) – souligne la censure, le procès intenté aux auteures, la mobilisation internationale en leur faveur et l'énorme visibilité qui en résulte.

Des *Lettres portugaises* de 1669 aux *NCP*, n'avons-nous pas une même lecture idéologique et périphérique, tributaire de la construction ou déconstruction de mythes nationaux qui minore et finit par occulter tout ce qui est innovation formelle ? En choisissant une signature commune, Barreno, Horta et Velho da Costa ont entraîné une traduction biaisée de leur ouvrage : « document portugais » ou « document sur les oppressions politiques d'un pays », bien plus que « document ou voix d'auteures » singularisées. Elles n'ont d'ailleurs eu d'autre choix que d'interrompre leur écriture hétérogénéisée : « Nous restons seules, mais moins désemparées. » (*NCP*, 2010, p. 304 ; *NLP*, 2025, p. 321)

---

<sup>5</sup> Fuite de la reine dans un couvent ; mariage annulé ; déposition du roi ; agents traducteurs que l'on retrouve à la fois dans les salons parisiens et dans le secrétariat de la Reine à Lisbonne. Ces passions ont pu nourrir le jeu des *Lettres portugaises*. Voir Mendes dos Santos, « Vieira no abreviado do mundo... » (2011), dossier revisité dans un ouvrage à paraître chez Champion.

De fait, la couverture américaine de 1975 exhibe un nouveau titre qui est en fait le troisième titre des *NCP* : *The Three Marias*. Cette désignation fondait la part d'identité de chacune pour créer un lieu de mémoire, évoquer des stéréotypes culturels et religieux, une symbolique de nation catholique et archaïque. Elle assombrissait la puissance de l'ouvrage pour devenir traduction d'un contexte géographique et historique ; un instrument pour soulever des questions qui agitaient les agendas politiques, les modes de gouvernement, les luttes pour l'indépendance, les droits des femmes et les droits humains. Ce fut cette matière, non lue chronologiquement ni traduite à la *lettre*, qui surgit sur la scène dès 1973, à savoir des fragments, des morceaux choisis rassemblés sous un titre devenu mot d'ordre : « Les Trois Maria ».

### **Original et traduction : le rôle des intermédiaires**

Qu'a-t-on traduit et quelle est la part active de la lecture française des *Nouvelles lettres portugaises* ? Comme chacun sait, le livre a été publié en 1972 aux éditions Estúdios Cor, dont la directrice littéraire n'était autre que Natália Correia, connue pour ses prises de position féministes et politiques. Les trois auteures avaient déjà une carrière dans l'édition et l'idée d'un collectif est née après que l'une d'elles, Maria Teresa Horta, a été agressée par les sbires du régime pour avoir écrit *Minha Senhora de Mim* (1971). Les trois femmes ont alors décidé de produire un livre commun où les textes resteraient anonymes, afin de dénoncer la condition féminine au Portugal tout en se protégeant individuellement. L'ouvrage a été immédiatement censuré, interdit de vente, et les trois auteures ont été poursuivies pour atteinte aux bonnes mœurs.

En France, l'affaire judiciaire a été relatée dans plusieurs articles et, en cette époque d'essor des mouvements féministes en Europe et aux États-Unis, des manifestations de solidarité furent organisées, conduisant à la publication de la première traduction en 1974. Comment le livre est-il arrivé aux mains des traductrices ? L'enquête ne fut vraiment lancée qu'une quarantaine d'années plus tard avec la parution d'une édition critique des *NCP* (2010) et elle prit une envergure internationale grâce aux documents sur la réception de l'œuvre, réunis par la poète et professeure Ana Luísa Amaral (*NCP*, 2014). En liberté conditionnelle, les Trois Maria sont parvenues à envoyer clandestinement un exemplaire à l'adresse de Christiane Rochefort ainsi que, vraisemblablement, à Simone de Beauvoir, dont les textes et les prises de position féministes circulaient dans le milieu intellectuel portugais. Par une série de hasards, le livre aboutira entre les mains d'un groupe féministe sud-américain qui sera à l'origine de sa

diffusion (*idem*, p. 112), dans un premier temps, auprès des activistes françaises et sud-américaines installées à Paris puis, dans les milieux féministes des États-Unis. Gilda Grillo, psychothérapeute et figure connue du théâtre brésilien a sans doute été la plus active dans ce mouvement. À la demande de Christiane Rochefort, l'actrice brésilienne a traduit quelques extraits de l'œuvre qui apparaissent dans plusieurs articles de petites publications de contestation et dans la presse française, dans *Politique Hebdo* (24/05/1973) et *L'Express* (28/05/1973) entre autres. Les écrits choisis portaient essentiellement sur la question politique dénonçant le caractère oppressif et répressif du régime (*idem*, p. 113-115). Très engagée dans la défense des Trois Maria, Gilda Grillo les représenta lors du Congrès des *NOW* (*National Organization of Women*) qui s'est tenu à Boston en juin 1973 (*idem*, p. 119). Suite à cette rencontre, les protestations et les pétitions adressées aux ambassades du Portugal, les manifestations culturelles de soutien redoublèrent et attirèrent l'attention internationale. À Paris, outre plusieurs manifestations de rue, il convient de souligner deux événements importants : « La Nuit des Femmes » en octobre 1973, spectacle où ont participé Gilda Grillo, l'actrice Delphine Seyrig et d'autres figures connues, qui ont lu des extraits des *NLP* pour un public exclusivement féminin (*idem*, p. 120). Il faut également rappeler la procession aux bougies sur le parvis de Notre-Dame à la veille du jugement de Lisbonne (30 janvier 1974). Parmi les femmes les plus influentes se trouvait Monique Wittig connue pour ses positions féministes et ses textes provocateurs qui, déjà, questionnaient la notion de genre. Elle a, avec Évelyne Le Garrec et la Brésilienne Vera Alves da Nóbrega, réalisé la première traduction, publiée en septembre 1974 par les éditions du Seuil, dotée d'une préface sur la réception.

Le fort impact de l'œuvre au niveau international et l'intérêt immédiat qu'elle déclencha a été passé au crible dans le volume d'essais plus haut cité (*NCP*, 2014). Entre 1974 et 1975, elle a été traduite en six langues, en français, deux fois en anglais (E.U.A. et Angleterre), en allemand, en espagnol, en italien et en suédois. Cependant, après les soubresauts révolutionnaires d'Avril 1974, une fois la démocratie rétablie et les trois auteures acquittées, le livre semble avoir été oublié sur les étagères des bibliothèques. Le texte est peu étudié, réduit à son caractère politique, figé dans le temps historique de sa production, le combat que l'on peut y lire étant généralement qualifié de « dépassé » (Amaral, 2010, p. XX). Bien que sa valeur littéraire soit rappelée, aucune étude n'a vraiment encouragé sa lecture. En France, malgré son lien avec les *Lettres de la Religieuse portugaise* – inscrites aux programmes scolaires – les critiques et les milieux académiques s'y sont peu intéressés.

Ce n'est vraiment qu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, à l'occasion du quatrième anniversaire des *Novas Cartas Portuguesas*, qu'un travail de longue haleine, dirigé par Ana Luísa Amaral,

a rendu hommage au titre et aux auteures. Espérant faire renaître un intérêt pour cette œuvre révolutionnaire, autant pour les thématiques qui y sont développées que pour la manière dont celles-ci sont traitées, la professeure a réuni une équipe autour d'un projet d'édition critique (*NCP*, 2010). Avec ses préfaces, son appareil critique substantiel et multidisciplinaire, l'édition est si riche qu'elle offre une véritable redécouverte du texte. Les paratextes éclairent l'historique des quarante-huit ans de dictature, ses effets délétères sur la population portugaise, qui se perpétuent, révélant l'extrême actualité du texte. Cet appareil met en évidence l'innovation de l'œuvre en termes littéraires, tant du tissu textuel proprement dit que du substrat érudit portugais, européen, universel suggéré dans les citations et références plus ou moins explicites.

Entre la première publication de l'œuvre et 2010, aucune nouvelle traduction n'a été proposée de par le monde. Pourtant Vasco Graça Moura avance que ces textes font partie de l'histoire littéraire du pays et de la langue qui les accueille. Quant au problème du vieillissement de la traduction, comparée à la fraîcheur de l'original, les dites grandes œuvres auraient un coefficient élevé d'intemporalité alors que, dans l'histoire des traductions, le coefficient de temporalité prédomine et augmente entre l'original et sa transposition (Seruya, 2024, p. 285). Peut-être. Mais une traduction est-elle seule à vieillir ? On peut avancer que les préfaces et appareils critiques, que les rééditions dotées de préfaciers connus ou non, de la main de traducteurs écrivains ou non, et que de nouveaux formats, illustrations ou matérialités re-contemporanisent un original. À l'instar de Cristina Robalo-Cordeiro, nous pourrions qualifier l'ouvrage de 2010 de première « traduction portugaise »<sup>6</sup>, tant et si bien que c'est cette édition qui a servi de source à la version française de 2025. Là, il nous a été permis de verser, outre nos propres notes et postface, une traduction partielle de l'introduction d'Ana Luísa Amaral, de reprendre la note des traductrices françaises de 1974, et de traduire la préface des auteures à l'édition américaine de 1975. Ce travail a été sollicité par l'éditrice, il faut le souligner. Isabella Checcaglini, fondatrice des éditions Ypsilon, est sensible à l'œuvre de Monique Wittig. Tombée par chance, chez un bouquiniste, sur la première traduction française épuisée depuis longtemps, elle découvre que l'écrivaine française est l'une des trois traductrices. Surprise par la force et la densité d'un texte dont le propos lui semble ne pas avoir vieilli, mais sentant que la langue peut avoir pris quelques rides, elle décida d'en offrir une nouvelle version. Par ailleurs, même s'il n'y eut jamais véritablement d'études à ce sujet, la traduction de 1974, fondamentale, est controversée. Elle est incomplète et dénote une lecture urgente dans la mesure où la défense et

---

<sup>6</sup> « Noite das ideias », teatro São Luís de Lisboa, 25 de junho de 2025. Table-ronde autour des *Nouvelles lettres portugaises*.

la promotion ne résidaient pas tant au sein du texte que dans les figures tutélaires : les Trois Maria...

La couverture de l'édition Ypsilon reprend en titre-bandeau une sentence de Monique Wittig : « ce livre est un symbole », ouverture de la préface co-signée avec Le Garrec. Wittig, surgie comme une clé de lecture, devient garante de la fraîcheur de l'ouvrage dans l'espace éditorial. Que va lire ou désire lire le lecteur ?

L'écrivaine française (1935-2003) est l'objet d'un intérêt critique renouvelé des deux côtés de l'Atlantique depuis quelques années. Installée aux États-Unis en 1976, suite à des conflits au sein du mouvement féministe, Wittig continue à publier romans, textes, articles et entretiens. Sara Garbagnoli et Théo Manton ont réuni, en 2024, cette production signée entre 1966 et 1999, devenue introuvable, sous le titre-projet de *Dans l'arène ennemie*. Il s'agit d'un travail de plongée dans les archives Wittig pour exhumer des textes rares, « tantôt oubliés, tantôt inédits », afin de les mettre ensemble dans leur « éclatante contemporanéité » (Wittig, 2024, p. 7). Au sein de ce volume, deux textes ont directement trait aux « Trois Maria » : la note pour l'édition française des *NLP* (1974) suivie, la même année, de « Première lettre d'une féministe française – mais qui pourrait tout aussi bien avoir été écrite par une brésilienne internationale – à Maria Velho da Costa » (*idem*, p. 111-128)<sup>7</sup>. Les éditeurs rappellent la polémique déclenchée dès le 16 mai 1974 par Velho da Costa, avec sa « Lettre portugaise, nouvelle et de moi seule, au peuple portugais encore uni »<sup>8</sup> où elle dénonce une appropriation par le mouvement féministe de l'ouvrage cosigné. Des critiques acerbes fusent de part et d'autre. En réponse, Wittig dénonce la trahison, la calomnie, l'inconscience politique et l'aliénation de Velho da Costa qui va jusqu'à « déformer l'histoire de [son] propre livre » (*idem*, p. 121). Il y a, semble-t-il, un fossé entre « écriture littéraire » et « histoire », entre les façons de lire au-dedans d'un pays et à l'étranger :

[...] nous nous sommes efforcées de faire en sorte que le soutien que tu as demandé soit efficace, parce que tu étais confrontée à une répression sexiste et fasciste et *non à cause de ton livre*. *Pour la simple raison que nous ne pouvions pas le lire*. Nous nous sommes battues pour toi sans te faire passer un brevet de féminisme. Par solidarité. (*idem*, p. 122, italiques de notre fait)

[...] *Ta lettre et ton livre* sont parvenus jusqu'à nous, qui n'avons *aucun moyen*, je le souligne amèrement [...] Et je dois te dire ici que des trésors d'ingéniosité (et non de « pognon ») ont été dépensés par les femmes les plus diverses dans les pays les plus divers. Ce qui est unique dans cette histoire, Fátima, *ce n'est certainement pas le fait que ton livre ait été une Bible pour nous (il n'est pas dans nos principes*

<sup>7</sup> Ce texte a été publié en portugais dans le journal *A Capital*, p. 16.

<sup>8</sup> *Carta portuguesa nova e só minha ao povo ainda unido*.

*d'avoir une ni plusieurs bibles, même si tu feins de l'ignorer, nous avons déjà de nombreux livres, avec un petit « l »*), mais le fait que, pour la première fois depuis le début des mouvements de libération des femmes, nous ayons été assez fortes pour agir au-delà des frontières, et vite. (*idem*, p. 123, italiques de notre fait)

C'est dit. La traduction avec sa fabrique de « renommée » ne concernait aucunement le livre mais des personnes en chair et en os incarnant à un moment précis, individuellement et en « trinité », une mobilisation internationale en faveur de la libération des femmes. Wittig écarte la question « livre » pour souligner la Lettre signée individuellement et adressée à un groupe, celui des féministes révolutionnaires dont elle fait partie : « J'ai lu ta lettre, tu l'as signée. » (*idem*, p. 121).

Dans un essai stimulant, redevable à l'appareil critique de l'édition des *NCP* de 2010, Ana Margarida Dias Martins analyse la réception de l'ouvrage sur la scène politique internationale en fouillant l'articulation entre théorie féministe, discours féministe, appropriation et effacement d'un propos. Elle travaille sur la façon dont les *NCP* ont été reléguées dans les marges du « faire théorique » (Martins, 2012, p. 30) et développe une théorie de la réception fondée sur des modes de lectures portugaise, féministe, féminisme portugais, féminisme international. Elle rappelle que « la portugaise » fut un mode d'écriture savourant le désordre et qu'il ne fallait pas lire les *NCP* à l'aune de ce style qui les isolerait dans une cellule temporaire anachronique, ne traduirait pas l'étendue des discours féministes en circulation dont les auteures étaient familières puisqu'elles citaient des cas concrets de discrimination hors Portugal, qu'elles convoquaient Grace Atkinson, Lacan, Freud, Beauvoir. Martins avance que les Trois Marias envoyaient au féminisme français un cheval de Troie dont « la forme et le contenu, enveloppés dans du papier, avaient le pouvoir de remettre en cause les formes et les conventions des théories féministes présentes » (*idem*, p. 37).

Sans doute et davantage encore. Comment lier l'écho extraordinaire dont bénéficient les *NCP* et les prises de positions des auteures qui, dès 1975, dans la préface américaine, soulignent que le contenu ne peut être dissocié du processus, le comment du quoi (*NLP*, 2025, p. 13-15) ? Pouvaient-elles dire plus clairement l'étrangeté de l'ouvrage, la résistance à toute volonté de « situer » dans un temps, dans une histoire, nationale ou internationale, dans une littérature particulière ? Et n'était-ce pas ce que Barreno avait défendu timidement en disant que leur ouvrage n'était ni particulièrement portugais ni particulièrement féministe, mais les deux à la fois (Martins, 2012, p. 31) ? En 1974, Wittig et ses amies ont traduit les signes d'un livre et

transformé une cosignature portugaise en symbole collectif. Velho da Costa a pu sentir cette traduction comme une annexion de leur surface d'écriture. Dominatrice, francisée et féminisée.

Ces perspectives sont fascinantes. La traduction et les gestes éditoriaux qui l'accompagnent permettent de mettre en lumière ce qui est déjà là en théorie et en pratique, mais non encore visible, audible, voire entendable. La sur-visibilité d'une œuvre, alléchante sur le plan financier et en termes de capital symbolique, laisse toujours dans l'ombre d'autres accueils possibles en langue originale et en langue étrangère ou, *a contrario*, suscite une polémique et des débats qui signent une entrée dans l'arène politique et dans l'histoire littéraire universelle.

Wittig n'a pas détaillé les procédés de traductions des *NLP*. Aujourd'hui, les études dans ce domaine, l'univers de la littérature comparée ou les appels à une histoire ou à une littérature hors-les murs sont sensibles à la question des archives, des traducteurs-écrivains (ce que Wittig fut), aux textes et échanges autour d'un ouvrage (Hersant 2020 ; Samoyaut 2020 ; Sapiro 2024). Les archives Wittig, et celles des comparses de 1974, ne livrent, à l'heure actuelle, aucune donnée. Peu de renseignements également sur ces précis points de traduction dans les archives des Trois Maria. Sans doute parce qu'on n'y a pas pensé, et que l'on n'a pas suffisamment cherché. À l'inverse, l'enquête sur les passeurs du texte ne cesse de séduire et de s'étoffer (Abreu & Carvalho, 2023).

### **Pluraliser les voix, faire revenir les langues au sein de la langue**

La fusion du nom d'auteur proposée par les auteures des *NCP* est l'objet d'un pacte qu'elles n'ont, malgré leurs divergences, jamais brisé. Aucune n'a revendiqué telle ou telle partie de l'ouvrage. On peut rappeler que l'opération est à l'œuvre dans l'agenda théorique sur « la mort de l'auteur » lancé par Barthes (1967), dans la réflexion sur l'énoncé dont Foucault faisait l'essence du discours de communication en substituant « auteur » par « fonction-auteur » (1969) ou encore dans la position radicale de Derrida pour qui « tout graphème est d'essence testamentaire » (1967, p. 96). Pour ce dernier, c'est l'écriture qui fait le sujet, le « réel en chair et en os » (*ibidem*) s'efface devant tout geste de saisie et, en définitive, il n'est que renvois, signes, vestiges, traces. Advient ainsi l'intertextualité, et le texte n'est en somme qu'un jeu de transformations et d'interactions, ancré dans le « pouvant dire » plutôt que dans le « vouloir dire ».

Des traductions partielles des *NCP*, il nous reste des fragments parce que le livre a circulé en pièces détachées bien avant sa version intégrale. Et ces archives sont théâtralisées,

elles passent toujours par un autre médiateur que le papier : des interprètes sur scène, des morceaux choisis, des slogans sur des pancartes et des cris. Le « fragment » est créateur d'audience et peut être aussi lieu de malentendu et de distorsion ! Et ce d'autant plus que les auteures écrivent par bribes, sauts, gambades, à savoir qu'elles usent du fragment pour façonner leur ouvrage et l'entrecouper.

Notre travail de traduction est une lecture qui, à l'instar d'un original, s'est efforcée de prendre en charge toutes les littératures pour révéler des discours dominants et pour exposer, au sein de ces discours, d'autres expressivités qui coexistent et qui ouvrent à des angles de vision autres, loin d'être épuisés. Cet exercice de ré-énonciation a, on l'a dit, interrogé traduction et intertextualité : les intertextes, les sous-textes, les parodies et les citations à comparaître d'un patrimoine écrit et vocalisé, fait de lieux « communs » et de parlars situés, jouaient un rôle essentiel dans le texte portugais. Nous avons regardé l'atelier d'écriture des auteures et nous avons, à notre tour, lu en vocalisant : chacune lisant et traduisant seule de son côté, puis une lecture à voix haute et l'écoute partagée faisaient vibrer des rendus et des phrasés parfois bien divers. Nous avons fait des choix : à savoir, analyser des faisceaux de sens, cristalliser la langue dans une formulation parfois satisfaisante ou non. Nous avons traduit à la mesure de notre vécu et de nos connaissances. Et la traduction nous a rendu sensibles à l'espace international de cultures et de langues qui vivait dans les *NCP*, relues non pas à l'aune d'un féminisme français, ou d'une culture ou image française dominante alors chez les élites lettrées. La bibliothèque des Trois Maria est ouverte, transhistorique et translinguistique, avec des dits encore enfouis ou, au contraire, violemment interpellés : le canon explose, happe des phrases et des noms inscrits dans des manuels d'enseignement et dans ce qui court dans la rue ; les bribes des écrivains nationaux jouent avec leurs confrères anglais, américains, italiens, amérindiens, français, espagnols, brésiliens, cubains et la galerie des « grands hommes » (Camões ? Beauvoir ?) accompagne celle d'écrivains mineurs, aujourd'hui oubliés. Les présences de femmes – autrices et artistes – y sont décelables. Et nous ne pouvions oublier la résonance devenue très actuelle du contexte politique de la première écriture : subalternisation de la femme, guerre des genres, violences faites aux corps ; illégitimités de voix non reconnues ; dominations et exploitations ; réclusions ; conflits des lois et frontières. Et nous découvrons également ce qui, depuis l'original de 1972, prenait une résonance : l'exploitation de la nature et de l'environnement de pair avec l'exploitation de la femme par exemple (*NLP*, 2025, p. 338). Si un original offre une puissance du dire, plagiant par anticipation ce qui reste et attend, la traduction ne peut qu'actualiser cette puissance mais doit reconnaître, et le lecteur avec, qu'elle est vulnérable. On se bat car il n'y a pas d'égalité entre les langues et dans la langue. La présence

même de Wittig en couverture sur l'édition de 2025 peut prendre un sens différent de celui dont il est fait état plus haut : il s'agissait peut-être et avant tout de recréer une compagnie d'écrivains, et non une édification canonique que Wittig elle-même critique (2025, p. 270-274)<sup>9</sup>. Wittig est romancière. Son premier livre, *L'Opopanax*, publié en 1964, a obtenu le prix Médicis ; en 1969, son ouvrage *Les Guérillères* est une épopée linguistique qui signe le rôle majeur qui est le sien dans son projet de secousse de la gangue des langues dominantes, masculinisées, discriminantes ; et on en trouve des traces dans l'ouvrage portugais co-signé par les Trois Maria qui dénoncent les mécanismes d'assujettissement à l'œuvre dans la langue tout en plaidant pour un droit à l'existence dans et via la langue.

Dans l'opération, le conflit linguistique et culturel, la minoration et la perte de sens ne peuvent être évacués. La conversation avec le texte est une confrontation et non une conversion : des relations verbales sont élues, des interprétations incertaines inscrites dans le flux textuel ou reléguées dans l'appareil critique. En cela, nous suivons Venuti quand il considère la traduction comme un « cas unique d'intertextualité », envisage l'intertextualité comme « une interprétation qui vient bouleverser le jeu de l'équivalence et ne laisse indemne ni le texte étranger ni la culture de la langue de traduction » (2006, p. 17). Ou encore quand il soulève les notions de contextualisation, décontextualisation et recontextualisation qui peuvent bouleverser les deux textes, dans la mesure où les relations intertextuelles qu'une traduction « établit ne sont pas seulement interprétatives mais, potentiellement, interrogatives » (*idem*, p. 23). D'autres sens et valeurs invitent à une lecture critique et, prône-t-il, le lecteur doit lire la « traduction comme une traduction » (*idem*, p. 17).

Quelques exemples. Nous avons tout « traduit » jusqu'aux jeux calligraphiques que l'édition de 1974 avait omis ; cette lacune est révélatrice de l'état d'urgence de leur entreprise qui faisait fi, consciemment ou pas, des contraintes esthétiques que les auteures s'étaient imposées. Or ce type de contrainte offre au traducteur un espace de création et le libère du mot texte pour privilégier d'autres nœuds verbaux, graphiques et phoniques. Nous avons parfois conservé du portugais dans la langue française, tels les mots *soror* ou *menina*. Leur densité remue les contextes culturels mais aussi juridiques, éclairés en notes. Non sans embarras et lutte, la recontextualisation peut passer par un autre relais, plus immédiatement compréhensible : Marialva, par exemple, rendu par « maridonjuan-uanes » (*NLP*, 2025, p. 51,

---

<sup>9</sup> Dans un entretien avec Alex Jardine en 1988 : « Dire que des écrivains ont été exclus du canon parce qu'ils sont des femmes me semble non seulement inexact, mais l'idée même procède d'une tendance aux théories de la victimisation [...] si nous créons une catégorie spéciale pour les femmes – en particulier dans l'enseignement. Lorsqu'en faisant cela en tant que féministes, nous transformons nous-mêmes le canon en un édifice masculin. » (p. 270-271)

291). La référence typiquement portugaise au « séducteur » est compromise : *marialva*, issu du titre du Marquis de Marialva, est une sorte de don Juan portugais du XIX<sup>e</sup> siècle, porte-étendard de la noblesse, des normes de la masculinité et du pouvoir (qui a donné la notion de *marialvismo*). La dégenrisation a été mise en exergue, non sans admettre que les appels poétiques, autour du prénom Maria et du mot *alva* (à la fois blancheur, aube et aubade), qui sont au cœur de l'original portugais, étaient substitués par un clin d'œil lettré à la comédie française inspirée de l'Espagne, à un universel théâtral, musical et cinématographique. Sans oublier les frustrations incessantes devant, autre exemple, un terme structurant – *roda* –, visité dans toutes les connotations possibles : le tour d'abandon du couvent pour dire l'orphelinat perpétuel, la roue du supplice, les rondes enfantines, les acrobaties, la roue de la fortune, les circuits de surveillance, les cercles littéraires, les axes et molettes du mécanisme qui permet à la machine de tourner. Or il y a bien une « roue » de mots issus de corps réels (les rendez-vous hebdomadaires des Trois Maria et leurs scènes de lectures mutuelles) et de corpus textuels hétérogènes, jamais assignables à un lieu rhétorique. En fin de compte, une traduction ne s'approche-t-elle pas plus de l'original que quand elle est vocalisée ou théâtralisée ? Quand elle donne à entendre des partis pris dans des voix de comédiens, quand des sous-entendus et des malentendus, des concordances et discordances jaillissent d'un texte démonté parce que tout n'est que rythme, flux, intonation, accent, assourdissement ou stridence ?

Dans l'écriture, il y a quelque chose en attente. Un proverbe détourné par les Trois Maria prend une soudaine lumière ou opacité en fonction du contexte, d'une écoute commune ou d'une lecture plus subtile : « Et ne venez pas me dire qui ne dit mot consent, car qui ne dit mot dément »<sup>10</sup> (*NLP*, p. 280). Au-delà de la question brûlante du consentement dans l'espace politique actuel, le « démentir » français, devenant ici temps verbal, substantif, qualificatif et adjectif permettait de considérer tout ce qui était parole et vérité, écoute et mensonge, silence et excès, mais aussi folie et délire, norme et loi, feinte et subversion. L'interrogation est portée au cœur de l'écoute du mot, de l'échange et des normes qui régissent les rapports humains.

Moins visible, ce petit néologisme égaré dans un passage : l'agglutiné *maismente* (*NCP*, 2010, p. 292) rendu dans un coup de scalpel en français par « vrai-ment » (*NLP*, 2025, p. 309), qui invite à déjouer la banalité de l'adverbe et, partant, à écouter l'interrogation majeure des *NLP* : l'échange comme décalage sérieux et joueur qui dit la différence, la séparation à l'œuvre dans le lien social, la recherche d'un commun. João Guimarães Rosa, l'écrivain brésilien, amateur de surfaces graphiques et phoniques tombées en désuétude et régionalisées,

---

<sup>10</sup> *E não me venham dizer que quem cala consente, porque quem cala desmente* (*NCP*, p. 274).

et tout autant inventeur de langue était peut-être là, non désigné, dans ce *maismente*. C'est lui qui clôt, sans être encore dûment nommé, la déclaration d'intention de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria Velho da Costa en 1975 :

Nous savions que nous étions en train de faire quelque chose de provocant et de stimulant. L'intérêt national et international continue de prouver ce caractère provocant et stimulant de notre travail à trois. Cela nous amène à garder présents à l'esprit les mots d'un écrivain brésilien : « Je sais seulement qu'il y a trop de mystères autour des livres, et de qui les lit et de qui les écrit [...] Parfois, presque toujours un livre est plus grand que nous »<sup>11</sup>. (*NLP*, 2025, p. 15)

### Bibliographie

- Abreu, M., Martins de Carvalho, A. (2023). 'Soutien aux Trois Marias !'. Sociohistoire d'une mobilisation féministe internationale (1973-1974). *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, (2), 58, 79-102.
- Amaral, A. L., Freitas, M. (dir.) (2014). *Novas Cartas Portuguesas, Entre Portugal e o Mundo*. Dom Quixote.
- Apter, E. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton University Press.
- Barreno, M. I., Horta, M. T, Costa, M. F. V. da. (1972). *Novas Cartas Portuguesas*. Estúdios Cor.
- Barreno, M. I., Horta, M. T, Costa, M. F. V. da. (1974). *Nouvelles Lettres Portugaises* (traduit par V. Alves da Nóbrega, É. Le Garrec, M. Wittig). Seuil.
- Barreno, M. I., Horta, M. T, Costa, M. F. V. da. (1975). *The three Marias. New portuguese letters* (traduit par Helen R. Lane). Double Day.
- Barreno, M. I., Horta, M. T, Costa, M. F. V. da. (2010). *Novas Cartas Portuguesas*. Amaral, Ana Luísa (dir.) Dom Quixote.
- Barreno, M. I., Horta, M. T, Costa, M. F. V. da. (2025). *Nouvelles Lettres Portugaises* (traduit par A. Levécot et I. Mendes dos Santos). Ypsilon.
- Barthes, R. (1967). La mort de l'auteur. *Le Bruissement de la langue*. Seuil, 63-69.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Minuit.
- Escola, M. (2007). L'auteur comme fiction : Guilleragues (à propos des *Lettres Portugaises*). *Fabula. La recherche en Littérature (site)*. Dossier sur les fictions épistolaires. [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?L%27auteur\\_comme\\_fiction\\_%3A\\_Guilleragues](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?L%27auteur_comme_fiction_%3A_Guilleragues)
- Foucault, M. (2001). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans *Dits et écrits I* (1969). Gallimard, 817-849.

---

<sup>11</sup> Notre traduction.

- Guilleragues, G. J. L. (1962). *Lettres Portugaises, Valentins et Lettres Portugaises*. Introduction, notes, glossaire et tables, d'après de nouveaux documents de F. Deloffre et J. Rougeot. Garnier Frères. Édition revue, Droz, 1972.
- Gimaraes Rosa, J. (1967). Quarto prefácio de *Tutaméia*. José Olympio.
- Hersant, P. (dir.). (2020). Dans l'archive des traducteurs. *Palimpsestes. Revue de Traduction*. 34. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.4863>
- Horta, M. T. (2013). Introdução. Dans *Cartas portuguesas / Mariana Alcoforado* (traduit par P. Tamen). Divina Comédia editores. (Ouvrage original publié en 1669).
- Júdice, N. (2018). *Cartas Portuguesas. Cartas duma religiosa portuguesa / tradução de F. Elísio. Cartas familiares de uma ilustre desconhecida, oferecidas ao público por um anónimo*. Sibila Publicações.
- Klobucka, A. (2006). *Mariana Alcoforado: Formação de um mito cultural*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Le Garrec, E., Wittig, M. (2025). Note pour l'édition française. *Nouvelles Lettres Portugaises*, trad. de V. Alves da Nóbrega, É. Le Garrec et M. Wittig. Ypsilon, 325-330.
- Lettres d'Amour d'une Religieuse écrites au Chevalier de C. Officier François en Portugal* (1669). Pierre du Marteau.
- Lettres Portugaises Traduites en Français* (1669). Claude Barbin.
- Levécot, A., Mendes dos Santos, I. (2026) *Novas Cartas Portuguesas 1972 / Nouvelles Lettres Portugaises* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta et Maria de Fátima Velho da Costa. « Canon braqué ? ». Dans M. Botaro et V. Pinheiro (dir.), *Construções do cânone literário nas literaturas de língua francesa e portuguesa. Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura* (v. 44, p. 44-63). Université Fédérale de Sergipe. <https://doi.org/10.47250/intrell.v44i1.p49-63>
- Martins, A. M. D. (2012, Printemps). *Novas Cartas Portuguesas. The Making of a Reputation. Journal of Feminist Scholarship* 2, 24-49. <https://digitalcommons.uri.edu/jfs/vol2/iss2/8>
- Meirim, J. (2023). *As Três Marias*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Mendes dos Santos, I. (2011). Vieira no abreviado do mundo. Transferências culturais, transferências políticas. *Estudos sobre Vieira*. J. A. Hansen, A. Muhana, H. Garmes (dir.). Ateliê Editorial, 115-152.
- Páscoa, M. (2021). *As Lettres Portugaises da Biblioteca de D. Manuel II – Coleções e colecionadores*. Fundação Casa de Bragança.
- Samoyault, T. (2020). *Traduction et violence*. Seuil.
- Sapiro, G. (2024). *Qu'est-ce qu'un auteur mondial ? Le champ littéraire transnational*. Seuil / Ehess / Gallimard.

- Seruya, T. (2024). O discurso sobre a tradução ou ideias dominantes sobre tradução, de Castilho a finais do século XX. *Tradução e tradutores em Portugal, Um contributo para a sua história (Séculos XVIII-XX)*. T. Seruya (dir). Tinta-da-China, 225-296.
- Vecchi, R. et Russo, V. (2022). *A Literatura Portuguesa. Modos de ler*. Apresentação E. Lourenço. Tradução do italiano de S. Rocha da Silva. Glaciar. [original italien, 2017].
- Venuti, L. (2006). « Traduction, intertextualité, interprétation ». *Traduire l'Intraduisible. Palimpsestes. Revue de Traduction*, 18. (traduit par M. Boisseau). 17-42.  
<https://doi.org/10.4000/palimpsestes.542>
- Vieira, A. (1669). *Discours historique pour le jour de la naissance de la sérénissime Reine de Portugal : ou il est traité des grands événemens arrivez l'année dernière en ce royaume-là*. Traduit par Saint-André [Le père Antoine Verjus]. Marbre-Cramoisy, Imprimeur du Roy.
- Wittig, M. (2024). Première lettre d'une féministe Française – mais qui pourrait tout aussi bien avoir été écrite par une Brésilienne internationale – à M. Velho da Costa (1974). *Dans l'arène ennemie. Textes et entretiens 1966-1999*. S. Garbagnoli et T. Manton (dir). Éditions de Minuit, 120-128.

## MALLARMÉ, MÉDIATEUR DU SYMBOLISME FRANCO-LUSOPHONE : TRADUIRE, ÉDITER, DIFFUSER

De Mallarmé à Eugénio de Castro<sup>1</sup>

Maria de Jesus Cabral  
Universidade de Aveiro, Centro de Línguas, Literaturas e Culturas – CLLC  
[mjcabral@ua.pt](mailto:mjcabral@ua.pt)

**Résumé :** Cet article reconsidère le rôle de Mallarmé à partir de ses gestes de médiation discrète et souvent peu visible, mais profondément structurante – traduction de Poe, mise en livre, correspondance et revues – pour comprendre comment le symbolisme circule entre francophonie et lusophonie. En suivant les traces matérielles et textuelles de ces échanges, l'étude propose une lecture médiologique de la traduction comme laboratoire de création, où la poétique du blanc, du rythme et de la typographie devient un opérateur de sens. Ce cadre permet de repenser la diffusion du symbolisme hors de France, notamment à travers Eugénio de Castro, dont le geste poétique et éditorial prolonge et transforme la logique mallarméenne de médiation. Plutôt qu'une histoire linéaire de l'influence, l'article met en évidence des formes de circulation discrètes, peu visibles mais structurantes, qui redessinent la géographie du symbolisme et invitent à concevoir la traduction littéraire comme un processus collectif, formel et critique, au croisement de la francophonie et de la lusophonie.

**Mots-clés :** Mallarmé ; médiation littéraire ; traduction ; mise en livre ; symbolisme ; franco-lusophonie

**Abstract:** This article reassesses Mallarmé's role through his discreet, often barely visible yet structurally decisive acts of mediation, including the translation of Poe, book design, correspondence, and literary journals, in order to examine how Symbolism circulated between Francophone and Lusophone contexts. By tracing the textual and material evidence of these exchanges, the study proposes a mediological reading of translation as a creative laboratory, in which the poetics of white space, rhythm, and typography becomes a meaning making device. This framework makes it possible to reconsider the dissemination of Symbolism beyond France, notably through Eugénio de Castro, whose poetic and editorial activity extends and transforms Mallarmé's logic of mediation. Rather than reconstructing a linear history of influence, the article foregrounds forms of circulation that are barely visible yet structuring, showing how literary translation operates as a collective, formal, and critical process at the intersection of Francophone and Lusophone literatures.

**Keywords:** Mallarmé; literary mediation; translation; book design; Symbolism; Franco-Lusophone circulation

---

<sup>1</sup> Este artigo integra-se no âmbito do projeto UID/04188/2025, financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT, I.P.). DOI: <https://doi.org/10.54499/UID/04188/2025>.

« Écrire par-dessus les frontières illogiques l'intellectualité de demain » (René Ghil)

## Introduction

Penser la traduction littéraire, c'est interroger la manière dont un texte circule, se transforme et trouve d'autres lieux d'accueil. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ces passages ne s'opèrent pas seulement par les traductions publiées ou les échanges officiels : ils reposent souvent sur des gestes discrets, des médiations ténues et des opérations peu visibles mais décisives, qui contribuent de manière structurante à la circulation des textes et à la formation des sensibilités modernes. Ces formes de circulation, bien que repérables empiriquement, demeurent souvent faiblement intégrées aux récits historiographiques dominants, en particulier lorsqu'ils privilégient les cadres nationaux.

C'est cette économie de médiation que l'on voudrait interroger ici à partir de Mallarmé, figure d'autant plus éclairante qu'elle en concentre plusieurs formes. Traducteur de Poe, organisateur des « Mardis », interlocuteur de peintres, de musiciens et d'éditeurs, Mallarmé agit moins comme un « centre » que comme un médiateur actif, un écrivain qui met en relation, invite et fait circuler. Il ne s'agit donc pas d'une centralité d'autorité, mais d'une centralité relationnelle, faite de correspondances, de relais et de propagation<sup>2</sup>. Nombre de ses interventions n'apparaissent que par bribes – dans une lettre, une consigne typographique, un échange de revues – mais elles composent une véritable dynamique cohérente, dont l'efficacité contraste avec leur faible reconnaissance critique *a posteriori*.

Cette étude relève d'une lecture médiologique, attentive aux pratiques concrètes de transmission – traduction, mise en livre, correspondance – envisagées comme autant de lieux où se construit la poétique mallarméenne. L'analyse ne porte donc pas sur une influence ou une réception isolée, mais sur des modes historiquement situés de circulation restreinte, où la forme, le support et le réseau deviennent indissociables. Il ne s'agit pas de considérer ces modes de production et de circulation restreintes (Bourdieu, 1992) comme des « angles morts » en soi. Il s'agit plutôt de montrer que certaines de leurs modalités, échappant aux modèles explicatifs dominants, ont été peu interrogées dans l'histoire de la traduction et des transferts littéraires. Cette démarche rejoint l'idée

---

<sup>2</sup> Centrale dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé, la figure de l'araignée éclaire la logique de cette médiation : dans une lettre à Théodore Aubanel (28 juillet 1866), le poète se situe « au centre » de sa toile, « sur les principaux fils de [son] esprit ». Loin d'exclure la circulation, cette image en suggère le principe générateur : une propagation à partir d'un centre actif, plutôt qu'un réseau préconstitué.

développée par Dominique Grandmont, dans *Le Voyage du traduire*, pour qui traduire et écrire « forment une seule expérience » (1997, p. 100). Traduire, écrit-il encore, revient à « traverser des cultures » et à interroger depuis l'intérieur la pratique même de l'écriture (Grandmont, 1997, p. 11).

La traduction apparaît alors moins comme un acte de transmission transparente que comme un lieu de médiation active, inscrit dans des réseaux concrets de relations et de supports. C'est à partir de cette expérience mallarméenne que l'on peut suivre la constitution d'un champ de circulation transnational, où la traduction, la correspondance et les revues participent à la diffusion et à la transformation des poèmes, formes et pratiques symbolistes hors de France, notamment dans l'espace lusophone.

L'analyse se déploiera selon deux axes étroitement articulés : d'une part, la traduction de Poe comme laboratoire de médiation poétique chez Mallarmé ; d'autre part, la manière dont cette logique de médiation est reprise, déplacée et réélaborée dans l'espace lusophone, à travers la trajectoire d'Eugénio de Castro.

## **1. Traduire Poe : un laboratoire de médiation**

Lorsque Mallarmé entreprend de traduire Edgar Allan Poe au début des années 1860, il s'inscrit certes dans la continuité de Baudelaire, mais en déplaçant aussitôt le centre d'intérêt : là où Baudelaire avait surtout traduit les contes, Mallarmé choisit les poèmes. Cette décision, qui engage plus de vingt ans d'efforts intermittents, est à mon sens l'un des fils souterrains les plus persistants de sa poétique.

Les étapes du travail sont aujourd'hui bien établies (Mallarmé, 2003, p. 723-724). Les premières traductions paraissent dans *La Renaissance littéraire et artistique* à partir de 1872. En 1875, *Le Corbeau* est publié chez Richard Lesclide, accompagné de dessins de Manet – projet dont Checcaglini (2006) a montré la précision typographique et visuelle, et qu'Illouz (2024) replace dans une dynamique plus large de *diffraction* interartistique. L'année suivante, *La République des lettres* accueille d'autres poèmes traduits, signe que Mallarmé ne conçoit pas cet effort comme un travail d'appoint mais comme un engagement prolongé, internalisé dans son propre rapport à l'écriture.

Un tournant s'opère à la fin des années 1880, lorsque Mallarmé entreprend de rassembler enfin l'ensemble de ses traductions dans un volume autonome. Ce projet aboutit en 1889 avec

l'édition Vanier, où Mallarmé redistribue les poèmes, en écarte certains, place en ouverture son *Tombeau d'Edgar Poe*, et clôt l'ensemble par les *Scolies*, espace d'autoréflexion sur les choix, les hésitations et les détours adoptés. Ce geste n'a rien d'un simple ordonnancement éditorial : il constitue une véritable relecture de Poe, informée par une poétique du rythme, du blanc et de la suggestion davantage que par une fidélité littérale.

C'est ici que la *Correspondance* de Mallarmé permet d'affiner la compréhension de ce travail de traduction. Les lettres adressées à Edmond Deman en 1888, alors que Mallarmé prépare l'édition des *Poèmes d'Edgar Poe*, prolongent la réflexion amorcée dans la pratique même de la traduction : elles témoignent d'une attention extrême à la matérialité du livre comme espace de création. L'édition devient pour lui une véritable opération poétique, indissociable de la mise en page, de la typographie et du rythme visuel du texte. La matérialité du support – page, caractères, espacements – se fait le lieu d'une pensée du poème. Dans la lettre du 13 mai 1888, adressée à Deman à propos des *Poèmes d'Edgar Poe* en préparation, Mallarmé note : « ... simplement du blanc entre les paragraphes, peut-être même en ai-je indiqué la mesure sur le manuscrit ; sinon, comme elle est mobile, j'espacerai plus ou moins sur les épreuves, moi-même » (2019, p. 697). Et dans celle du 7 août, concernant la même publication, il précise : « La modernité ici viendrait des blancs en grand nombre et bien disposés, et de l'emploi exclusif du caractère noir » (*idem*, p. 725).

Ces lettres montrent comment la réflexion sur la traduction se déplace vers une véritable poétique du visible : le blanc n'est pas absence, mais opérateur de forme et de rythme. Ce que Mallarmé met ainsi en jeu, c'est une conception du livre comme espace de pensée, un atelier de composition où s'invente une modernité fondée sur la tension entre la présence du signe et le silence du blanc. On peut y lire les prémices d'une lecture médiologique avant la lettre, où le dispositif typographique agit comme relais du geste poétique, faisant de l'édition, au même titre que la traduction, un acte de médiation.

La réflexion mallarméenne sur la mise en page et la traduction rejoint l'expérience que Dominique Grandmont décrit de l'acte de traduire, envisagé comme une confrontation intérieure : « Traduire, c'est fixer le signe », écrit-il, ajoutant plus loin que « traduction et écriture forment une même expérience » (1997, p. 100).

Dans cette optique, traduire n'est pas transférer un sens mais affronter un travail de transformation : la langue d'arrivée devient le lieu où s'invente un rapport nouveau au rythme, au silence et à la présence du sens. Traduire Poe, pour Mallarmé, revient ainsi à expérimenter cette

traversée : non pas reproduire un texte, mais rejouer le geste d'écrire, dans la tension entre absence et apparition du poème.

Les analyses de Delacroix (1991) montrent que les déplacements opérés par Mallarmé configurent une lecture intensément personnelle de Poe. Ce que Gobin (1989) qualifie de « contresens heuristique » désigne précisément cette dérive créatrice : un écart productif, révélateur d'une poétique en train de s'élaborer. Bourassa (2001) souligne, de son côté, qu'à mesure que ce travail progresse, Mallarmé s'éloigne de l'idée d'un texte « véridique » pour concevoir la traduction comme un espace mobile, où le sens se construit dans le rythme du langage plutôt que dans la correspondance lexicale. Nectoux (1998) a, quant à lui, mis en lumière la dimension interartistique de ce processus : la collaboration avec Manet et la réflexion sur la mise en page prolongent la même interrogation sur la matérialité du poème et sur les conditions visuelles de sa diffusion.

Ainsi comprise, la traduction de Poe relève moins du philologique que de l'expérimental : elle devient un lieu où se formulent plusieurs intuitions majeures du symbolisme : la valeur du retrait, la puissance de la suggestion, le partage entre les arts, la construction du sens dans la page. Elle constitue moins une théorie explicite qu'une pratique de médiation, à travers laquelle Mallarmé élabore une poétique du passage : non pas en marge du champ littéraire, mais dans ses zones de médiation les moins explicitement théorisées, où se configurent des formes de circulation à la fois discrètes et décisives.

C'est à partir de cette expérience fondatrice que s'éclaire l'autre versant du geste mallarméen : la circulation du symbolisme hors de France, et plus particulièrement sa transposition créatrice dans l'espace lusophone, à travers la trajectoire d'Eugénio de Castro.

## **2. De la traduction au réseau : la dynamique centrifuge du symbolisme**

La traduction de Poe par Mallarmé, comme les multiples dialogues qu'il entretient avec les arts – peinture, musique, photographie ou danse (Illouz, 2024) – ne saurait être isolée du contexte intellectuel et esthétique dans lequel elle s'inscrit : celui d'un symbolisme moins organisé en école que façonné par des correspondances, des médiations et des circulations multiples. Longtemps perçu comme un phénomène essentiellement parisien, le mouvement révèle, dès qu'on l'examine de plus près, une géographie oblique, plus diffuse, faite de médiations discrètes et de relais mineurs. Les échanges se tissent souvent dans les marges, dans des zones d'ombre de l'histoire littéraire,

par l'action discrète d'intermédiaires, de correspondants, d'éditeurs, de traducteurs ; et c'est précisément dans ces strates moins éclairées que se comprend le mieux la place tenue par Mallarmé. Comme nous l'avons proposé ailleurs, le symbolisme fonctionne selon une véritable « dynamique centrifuge », un mouvement « hors frontières » et de composition « franco-étrangère »<sup>3</sup>. Dans cette perspective, la traduction mallarméenne de Poe – par sa durée, ses hésitations, ses formes éditoriales variées – apparaît comme l'un des mécanismes privilégiés de circulation dans cet espace polycentrique. Elle éclaire une part latérale mais constitutive du fonctionnement symboliste où la médiation opère par relais, reprises et déplacements.

### 2.1 Une centralité décentrée : Paris, foyer de relations

Dès les années 1880-1890, le symbolisme se déploie dans un réseau éclaté de revues, de correspondances et de cercles littéraires qui relient Paris, la Belgique, la Suisse, l'Angleterre, et même, de manière inattendue mais significative, le Portugal. René Ghil, dans *Les Dates et les Œuvres* (1923), fournit à cet égard un témoignage précis. En revenant sur l'histoire des *Écrits pour l'Art*, il souligne la manière dont le mouvement se constitue en archipel :

[...] les autres adhérents aux "Écrits", de vingt-cinq à trente vers 1891-1892, sont en Province, au Nord, au Midi, au Sud-Ouest, et en Belgique, – voire au Portugal, représenté par le poète Eugénio de Castro. [...] Ainsi, non une centralisation, mais plutôt une décentralisation par l'initiative que déploie chacun autour de soi [...]  
(p. 194)

Cette remarque, restée en marge des récits canoniques, éclaire une autre manière d'envisager le symbolisme : non selon un modèle hiérarchique, mais comme un ensemble d'acteurs disséminés mis en relation par des médiations multiples, dont l'activité se déploie dans des espaces latéraux, moins intégrés aux histoires littéraires nationales.

---

<sup>3</sup> Le symbolisme de la grande époque (1885-1896) ne se limite pas à la capitale française ni à des auteurs exclusivement français. Le groupe comprenait de nombreux poètes étrangers ou « franco-étrangers », tels que le Grec Jean Moréas, l'Italien G. d'Annunzio, les Belges Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck et Georges Rodenbach, ainsi que les Américains Stuart Merrill et Francis Vielé-Griffin. Cette composition polycentrique montre que le mouvement, loin d'être homogène, fonctionnait comme une confluence dynamique de voix diverses qui s'influencent et se complètent mutuellement, ce qui explique la circulation transnationale et la diffusion du symbolisme hors de France. Voir Cabral (2010).

Dans ce cadre, Mallarmé occupe une place paradoxale : écrivain parisien, il est pourtant au cœur d'un ensemble d'échanges qui échappe à la logique centralisatrice. Les « Mardis » de la rue de Rome, loin d'être un simple cénacle parisien, apparaissent – comme l'a montré Gordon Millan – comme un ensemble mouvant, traversé par des visiteurs venus de divers horizons (2008). Ce sont moins des lieux de pouvoir que des lieux de passage, des points de rencontre où se réinventent les relations littéraires et où se négocie, souvent tacitement, une modernité partagée.

Cette ouverture vers l'extérieur se manifeste également dans la tournée de conférences que Mallarmé effectue en 1890 en Belgique, en hommage à Villiers de l'Isle-Adam, au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, puis dans plusieurs autres villes belges (Anvers, Gand, Liège, Bruges), accompagné de ses très chers amis. Se proposant de s'interroger sur « ce que c'est qu'écrire », il y formule une définition restée célèbre, qui condense l'essentiel de sa pensée poétique : « Écrire ? une très ancienne et très vague et jalouse pratique dont gît le sens au cœur du mystère. » (2003, p. 23) Replacée dans ce contexte, la formule prend tout son sens : elle lie le geste d'écrire à celui de transmettre. L'écriture devient un espace de médiation – entre les vivants et les morts, entre les langues et les formes –, exactement comme les voyages, les lettres et les collaborations qui jalonnent la vie de Mallarmé. Son activité apparaît ainsi comme l'un des points de convergence d'un dispositif transnational de circulation symboliste, où Paris fonctionne avant tout comme un relais.

## 2.2 Mallarmé, catalyseur d'une communion poétique

Cette circulation repose sur une vision commune de la littérature, à la fois exigeante et spirituelle. Rémy de Gourmont, dans *Le Livre des Masques* (1896), parle d'une « vérité métaphysique libératrice » (Gourmont, 2022, p. 122) ; Mallarmé, dès « Hérésies artistiques. L'art pour tous » (1862), un de ses premiers textes critiques, évoque déjà une « religion » de l'art. Bertrand Marchal (1988) a montré combien cette idée de sacralisation, loin d'un simple idéal esthétique, fonde une véritable poétique de la littérature comme expérience spirituelle partagée, qui traverse l'ensemble du symbolisme.

Dans cette perspective, chaque geste de Mallarmé – traduire, tenir ses « Mardis », entretenir des correspondances ou interagir avec les artistes de son temps – relève d'un même mouvement de médiation. Comme l'a mis en relief Jean-Nicolas Illouz, ces relations ne tendent jamais vers une

fusion des arts, mais vers un jeu de diffraction formelle et de tension entre les médiums, où le poète agit comme un véritable opérateur de seuils entre texte, image et son (Illouz, 2024)<sup>4</sup>. Son influence relève moins d'un rayonnement que d'une circulation diffuse. Revues de faible tirage, correspondances, éditions de luxe, dédicaces ou conférences : autant de vecteurs de faible visibilité par lesquels se constitue une économie littéraire restreinte, fondée sur la connivence et la réciprocité. Selon le mot même de Mallarmé, cette action restreinte « assemble les entrelacs distants [...] et [les] présente » (2003, p. 215). C'est dans ce jeu de médiations que se forge une communauté symboliste, soudée non par des manifestes, mais par le partage d'une même exigence poétique. Mallarmé y agit moins comme un maître que comme un catalyseur, laissant se nouer des rapprochements, se répondre des correspondances, naître des affinités.

Se dessine ainsi autour de Mallarmé un mode singulier de circulation littéraire, fondé moins sur la centralité d'un auteur que sur la densité d'un réseau. Loin d'incarner un centre, il en figure le point d'articulation : le lieu où se croisent les voix, les influences et les expériences. Son œuvre et sa pratique sociale offrent un modèle d'économie de la médiation restreinte, où la valeur d'un texte se mesure à sa capacité de résonance plutôt qu'à sa diffusion.

Ce mode de circulation – souterrain, mais opérant – prépare la réception créatrice du symbolisme hors de France. Les échanges épistolaires, les revues et les alliances poétiques tissées à la marge des institutions ouvrent un espace transnational avant la lettre, dans lequel l'influence se confond avec la correspondance. C'est, pour reprendre le mot de Mallarmé, un « déplacement avantageux » : aller vers l'autre pour mieux faire circuler les formes (Cabral, 2010).

### **3. Eugénio de Castro ou le relais lusophone du symbolisme**

Si la dynamique centrifuge du symbolisme permet de comprendre le rôle de Mallarmé comme médiateur et catalyseur, elle éclaire aussi la manière dont le mouvement se prolonge hors de France, à travers des foyers où la réception devient création. Ce prolongement trouve un point d'élaboration particulièrement significatif dans la trajectoire d'Eugénio de Castro, poète, traducteur et animateur de revues, qui capte, depuis Coimbra, les échos du symbolisme parisien pour les transposer dans une langue et un espace nouveau. À cet égard, il constitue un point de passage décisif : non pas celui d'un simple récepteur « périphérique », mais celui d'un écrivain qui, par la

---

<sup>4</sup> Voir aussi : Cabral (2025).

traduction, la correspondance et la revue *Arte*, élabore une appropriation inventive et revendiquée du Symbolisme dans l'espace lusophone. Cette position invite à en examiner de plus près les modalités concrètes de médiation. Une telle reconnaissance et une telle renommée « hors frontières » ne correspondent pas à l'image quelque peu ostracisée du poète portugais dans les histoires de la littérature portugaise, ni à une certaine frilosité critique vis-à-vis d'une œuvre pourtant riche et diversifiée, notamment sa première période dite « symboliste » ou *inconformiste* (Pereira et Cabral, 2012). Cette visibilité européenne et cosmopolite montre que l'entreprise poétique de Castro ne se limite pas à un rôle périphérique : elle s'inscrit dans une dynamique transnationale comparable à celle de Mallarmé à travers le symbolisme français, mais adaptée au contexte portugais. La circulation de ses textes, la diffusion de ses idées et son engagement dans des revues comme *Arte* en font un acteur à part entière d'un espace d'échanges européens, où les liens critiques et épistolaires confirment son rôle de médiateur et de relais lusophone du Symbolisme.

### 3.1 *Oaristos* : un point d'inflexion poétique

L'émergence du symbolisme au Portugal, dans les années 1890, s'explique d'abord par une dynamique interne. Avec *Oaristos* (1890), Castro ouvre un espace de contestation des formes académiques qui dominaient alors la poésie portugaise. Dès la préface, il dénonce une tradition qu'il juge figée, la réduisant à la « gare de la Vulgarité », saturée de formes et d'un lexique d'une « franciscaine pauvreté ». Il y affirme, de manière programmatique : « Este livro [*Oaristos*] é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas. » (1927, p. 22)

Le ton est polémique, l'intention clairement déclarée. Loin d'une imitation servile de modèles français, Castro se saisit du symbolisme comme d'un levier pour ouvrir son propre champ poétique. L'appel à « entrar no vertiginoso expresso da Originalidade » (1927, p. 19) prolonge ce geste, créant les conditions d'une modernité en devenir appelée à se déployer chez des auteurs nés autour de 1890, tels que Sá-Carneiro, Pessoa ou Almada Negreiros<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> J'ai développé dans d'autres études ce filon poétique et dramatique, surtout, du symbolisme de Castro, notamment son expérimentation pionnière dans le théâtre poétique (*Belkiss, Sagramor, Os Olhos da Ilusão...*), peu reconnue et restée en grande partie dans des angles morts critiques, même si des configurations analogues apparaissent ensuite chez des auteurs de la génération suivante (Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Almada Negreiros).

### **3.2 *Arte* : revue et espace d'articulation transnationale**

La revue *Arte* (1895-1896) prolonge ce mouvement de manière plus structurée. Son programme, favoriser la « comunicação e comunhão » avec « o melhor das literaturas europeias » (1895, p. 54), affirme d'emblée son inscription dans un espace polycentrique d'échanges. Au fil de ses huit numéros, *Arte* rassemble des voix portugaises, françaises, belges, italiennes ou allemandes, non pour importer un modèle, mais pour activer un espace d'échanges européens où les textes circulent par convergences, affinités et coopérations.

Correspondances, traductions, chroniques et échanges de revues font de *Arte* un laboratoire de médiation, où se redessinent les contours d'un espace littéraire réticulaire fondé sur la relation plutôt que sur une hiérarchie. Louis Pilate de Brinn'Gaubast, à Paris, joue un rôle central dans ce dispositif. Dans *La Revue blanche* puis *La Jeune Belgique*, il présente Castro comme l'une des figures d'une « nouvelle renaissance lusitanienne » et souligne la portée internationale de son écriture, notamment à propos de *Sagramor*, poème dramatique qu'il décrit comme « pessimiste et cosmopolite », mais aussi comme une œuvre « nationale suivant l'acception la plus large et la plus essentielle de ce mot » (1895, p. 295).

Ces prises de position critiques témoignent d'un espace mouvant où chaque acteur contribue, localement, à la recomposition d'un ensemble littéraire plus large, et où la « jeune littérature portugaise » (*idem*) est perçue comme un partenaire actif du symbolisme européen.

### **3.3 Correspondance et filiation de médiation : Mallarmé, Castro et le réseau symboliste**

Les lettres conservées à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (Paysac, 1983) donnent accès à ce réseau en acte. Castro y dialogue avec Merrill, Mockel, Gourmont, Vielé-Griffin, Montesquiou et d'autres. On y trouve l'envoi d'ouvrages, la demande de traductions, l'échange d'épreuves, le commentaire de revues : un travail patient, minutieux, qui ne passe pas par les institutions dominantes mais par une série de relais ténus. Ces lettres matérialisent des modalités discrètes mais déterminantes, essentielles pour comprendre comment se constituent les échanges littéraires entre langues.

C'est dans ce contexte qu'il faut situer la relation avec Mallarmé. Dès 1891, le jeune poète de Coimbra envoie à la rue de Rome ses deux premiers recueils, *Oaristos* et *Horas*, accompagnés de quelques traductions françaises qu'il a lui-même réalisées, et d'une longue lettre où il raconte l'accueil hostile réservé par la critique portugaise, ces « respectables ignorants [...] aux séniles tendances » qui n'ont pas compris la nouveauté formelle de ses textes. Il y revendique explicitement sa filiation : « C'est moi, Monsieur, qui, le premier au Portugal, eus l'honneur de prêcher le dogme et le rituel de la très haute religion dont vous êtes, avec le divin Wagner et le sublime Poe, un des plus admirables Pontifes. » (Mallarmé, 1973, p. 228)

La réponse de Mallarmé atteste une reconnaissance immédiate. Il remercie Castro pour la « subtile et chantante traduction française » jointe à la lettre et confie qu'elle lui a permis, « sans les lire positivement, mais en y jetant les yeux avec quelque désespoir », de goûter « la richesse imaginative et native » que dégagent les vers neufs d'*Oaristos* et d'*Horas*. À propos de *Sylva* (1894), dont le poème « Asylo » lui est dédié, Mallarmé évoque un « Hospice [qui] a des douceurs d'orgue jouant vers une allée de fleurs, avant la fin du jour » ; à propos d'*Interlúnio*, paru la même année, il écrit sentir « que resplendissent les gemmes et les ors, dans une ombre de chapelle précieuse », tout en regrettant « cette absurde manie française d'ignorer les langages étrangers » (Mallarmé, 2019, p. 949).

René Ghil, de son côté, écrit à Castro en avril 1891 pour saluer un « Poète vrai », capable de « conquérir l'Avenir » malgré la barrière des langues, et formule ce vœu devenu programmatique : « écrire par-dessus les frontières illogiques l'intellectualité de demain » (Ghil, 1891). Quelques années plus tard, dans *Les Dates et les Œuvres*, il citera Castro parmi les représentants de « l'attentive élite étrangère » liée à l'« instrumentation verbale » (1923, p. 193), confirmant ainsi sa place dans la constellation symboliste.

Du côté de la réception critique, Louis Pilate de Brinn'Gaubast contribue à fixer cette position nodale. Dans *La Revue Blanche* puis *La Jeune Belgique*, il insiste sur la « nouvelle renaissance lusitanienne » dont Castro serait la figure de proue et voit dans *Sagramor* une œuvre à la fois « pessimiste et cosmopolite » et « nationale suivant l'acception la plus large et la plus essentielle de ce mot » (1895, p. 295). Cette lecture rejoint l'observation de Mallarmé sur la « richesse imaginative et native » d'*Oaristos* et de *Horas* : dans les deux cas, il s'agit de penser ensemble l'inscription située d'une œuvre et sa portée transnationale.

Ainsi, la relation Mallarmé-Castro apparaît moins comme une ligne d'influence que comme une mise en correspondance. D'un côté, un poète français qui, par la traduction de Poe, les « Mardis », les conférences et les éditions de luxe, invente un mode de médiation où traduire, éditer et diffuser deviennent des opérations solidaires ; de l'autre, un poète portugais qui, par *Oaristos*, *Arte* et une intense activité épistolaire, transpose cette logique dans une autre aire poétique et culturelle. Entre eux, ce qui se joue n'est pas la diffusion d'un modèle, mais la convergence de pratiques de médiation poétique, par-delà « les frontières illogiques », pour reprendre la formule de Ghil.

### Pour conclure

L'histoire retracée ici ne relève pas d'un simple jeu d'influences ni d'une circulation linéaire entre centre et périphérie. Elle met en lumière trois phénomènes étroitement liés que je résumerai ainsi :

- d'abord, la force des médiations discrètes, ces gestes précis et différentiels – une traduction partielle, une lettre, un envoi de revue, une dédicace, un tirage confidentiel – qui assurent pourtant la cohésion d'un espace littéraire bien plus vaste que les histoires nationales ne veulent bien l'admettre ;
- ensuite, la capacité de certains espaces à devenir des lieux d'invention, non par imitation mais par transposition active. L'exemple d'Eugénio de Castro montre combien la réception peut produire du neuf, restructurer un champ littéraire, déplacer des lignes et, ce faisant, infléchir la carte littéraire européenne, même lorsque l'auteur reste en grande partie méconnu et que ses principales innovations demeurent en angle mort.
- enfin, le rôle constitutif de formes de circulation à faible visibilité, qui ne passent pas nécessairement par les grandes maisons d'édition, mais se déploient au sein de réseaux subtils, organisés entre individus partageant une conception exigeante de la littérature.

En ce sens, suivre le chemin qui va de la traduction de Poe par Mallarmé à la transposition lusophone du symbolisme par Castro conduit à déplacer le regard : il ne s'agit plus de raconter la diffusion d'un mouvement, mais de comprendre comment se construisent les espaces de circulation discrète et structurante où la littérature se déploie réellement.

Si Mallarmé traduit Poe, ce n'est pas seulement pour rendre accessible un auteur américain mais parce que la traduction lui permet d'approcher « le mystère » au cœur du langage. Et si Castro lit et se lie à Mallarmé, ce n'est pas pour s'aligner sur Paris, mais pour inscrire le Portugal dans une géographie littéraire élargie, où la modernité se fabrique dans l'échange, la réélaboration et l'attention aux formes.

C'est dans cet entrelacs de gestes – traduire, éditer, écrire, commenter, répondre – que se dessine la figure du passeur : non par consécration, mais par une action de reconfiguration du champ littéraire. Le symbolisme franco-lusophone émerge dans ces interstices créateurs où traduction, édition et échanges se font opérations d'alliance et d'invention, et où se construit, dans la durée, un terrain de résonances et de dialogues entre francophonie et lusophonie.

### Bibliographie

- Bourassa, L. (2001, 17 juin). Du « texte véridique » au « fait rythmique et transitoire » – Les rythmes du traduire et la poétique de Mallarmé. *Rhuthmos*. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article370>
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions de Minuit.
- Brinn'Gaubast, L. P. de (1895) « Les Lettres portugaises ». *La Revue blanche*, août 1895.
- Cabral, M. de J. (2025). Entre diffraction et constellation : Mallarmé entre les arts [Compte rendu de *Mallarmé entre les arts*, par J.-N. Illouz]. *Acta fabula*, 26(10). <https://doi.org/10.58282/acta.20187>
- Cabral, M. de J. (2010). Mallarmé, un (dé)placement avantageux dans la sphère symboliste. *Nineteenth-Century French Studies*, 38(3-4), 228-251.
- Castro, E. de (1927). *Oaristos – Horas – Silva (1890–1891)*. Lúmen.
- Checcaglini, I. (2006). *Stéphane Mallarmé, Édouard Manet*. L'Atelier des Brisants.
- Delacroix, D. (1991). Poe tel qu'en Mallarmé. *Revue de littérature comparée*, 65(1), 33-43.
- Durin, C. (1995). Compte rendu de Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*. *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 8(2), 283-286. <https://doi.org/10.7202/037229ar>
- Ghil, R. (1923). *Les Dates et les Œuvres. Symbolisme et poésie scientifique* (3<sup>e</sup> éd.). G. Crès.
- Ghil, R (1891). Lettre du 5 avril 1891 conservée à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra (Section « Reservados »).
- Gobin, P. (1989). Mallarmé traducteur, ou le contresens heuristique. *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 2(2), 141-151.

- Gourmont, R. de. (2002). *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de : *Le Livre des masques, Promenades littéraires*, Bruxelles, Académie de Langue et de Littérature françaises, « Histoire Littéraire » (rééd.).
- Grandmont, D. (1997). *Le Voyage de traduire*. Dumerchez.
- Illouz, J.-N. (2024). *Mallarmé entre les arts*. Presses universitaires de Rennes.
- Mallarmé, S. (2003). Les Poèmes d'Edgar Poe (B. Marchal, prés. et notes). Dans *Œuvres complètes II* (723-820). Gallimard.
- Mallarmé, S. (2019). *Correspondance : 1854–1898* (B. Marchal, éd.). Gallimard.
- Mallarmé (1973). *Correspondance IV*, (éd. H. Mondor et L. J. Austin, éd.). Gallimard.
- Marchal, B. (1988). *La Religion de Mallarmé*. Corti.
- Michaud, G. (1995). *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*. Nizet.
- Millan, G. (2008). *Les « Mardis » de Stéphane Mallarmé, mythes et réalités*. Nizet.
- Nectoux, J.-M. (1998). *Mallarmé : un clair regard dans les ténèbres : peinture, musique, poésie*. Adam Biro.
- Pakenham, M. (éd.). (1994). *Edgar Allan Poe, Le Corbeau* (trad. S. Mallarmé, ill. É. Manet). Séguier.
- Paysac, H. (1983). Eugène de Castro et Francis Viélé-Griffin : une amitié symboliste. *Biblos*, 38, 319-336.
- Pereira, J. C., & Cabral, M. de J. (2012). « *Capere, non capi*: Eugénio de Castro no contexto da “Internacional simbolista” ». *Carnets, revue électronique d'Études françaises*.  
<https://doi.org/10.4000/carnets.7816>

## CHARMES ET SORTILÈGES DE PAUL VALÉRY :

### Une approche cosmologique du traduire

Álvaro Faleiros  
Université de São Paulo (USP)  
faleiros@usp.br

Roberto Zular  
Université de São Paulo (USP)  
rzular@usp.br

**Résumé :** Cet article a pour objectif d'analyser les implications de la traduction du titre de l'ouvrage de Paul Valéry « Charmes » par « Feitiços », selon une approche cosmologique de la traduction, inspirée par la méthode de l'équivocation contrôlée d'Eduardo Viveiros de Castro. Pour élargir l'horizon d'interprétation, cette réflexion intègre la notion de « traduction nègre », présente dans la postface de l'ouvrage, écrite par Tiganá Santana. Ainsi, l'ouvrage vise à forger de nouveaux outils conceptuels en prenant au sérieux d'autres cosmologies, aspirant à « restituer au charme linguistique son efficacité dans la pluralité de la forêt ».

**Mots-clés :** Paul Valéry ; *Charmes* ; traduction cosmologique ; traduction nègre

**Abstract:** The purpose of this article is to discuss the implications of translating the title of Paul Valéry's book "Charmes" as "Feitiços" based on a cosmological approach to translation, inspired by Eduardo Viveiros de Castro's method of controlled equivocation. To broaden the horizon of interpretation, this reflection incorporates the notion of Black "sorcerous translation," found in the book's afterword, written by Tiganá Santana. Thus, the work aims to forge new conceptual tools by taking other cosmologies seriously, aspiring to "restore to the linguistic spell its effectiveness in the plurality of the forest."

**Keywords:** Paul Valéry; *Charmes*; cosmological translation; black translation

### 1. L'angle mort de la traduction littéraire et Paul Valéry au Brésil

Discuter jusqu'à quel point la traduction de l'œuvre poétique de Paul Valéry au Brésil serait un des « angles morts » de la traduction littéraire dépend surtout du point de vue adopté. Comme nous le rappelle Marie-Hélène Torres (2011, p. 152), « Au Brésil, 73% des traductions sont issues de l'anglais, 10% du français, 7% de l'allemand, 5% de l'espagnol, 3% de l'italien et 2% répartis en dizaines d'autres langues ». Ce qui veut dire que « [l]a littérature de langue anglaise est sept fois plus traduite que la littérature de langue française au Brésil, ce qui est considérable » (*ibidem*). Même si dans cet ensemble la littérature représente 40% du total

traduit, « en effet, la littérature pour enfants ainsi que les romans policiers (des populaires *San Antonio* aux *Maigret* de Simenon) représentent la plus grande partie » (*ibidem*). En ce sens, quand nous pensons à un niveau commercial, les classiques français et la poésie de Paul Valéry sont tout à fait des « angles morts ».

Cela n'empêche que certains auteurs, parmi lesquels Valéry, même si invisibles pour le grand public, aient un certain effet sur le champ littéraire et symbolique. Comme nous l'avons déjà remarqué dans notre article « Situation de Valéry traduit au Brésil : enjeux des avant-gardes » :

[Au Brésil, c]haque fois que la relation entre modernisation et modernisme est contestée, Valéry apparaît. Chaque fois que l'historicité homogène du progrès de la nation se confond avec la pratique littéraire – par exemple, quand le vers libre est vu comme progressiste, spontané et brésilien et le vers métrique comme arriéré, passéiste et exogène –, la densité de la réflexion valéryenne vient brouiller les dichotomies infernales de notre expérience littéraire. (Faleiros et Zular, 2022, p. 55)

Ces enjeux concernant la réception de Valéry au Brésil ont informé nos choix au moment de traduire, pour la première fois au Brésil, l'ensemble des poèmes du recueil *Charmes* de cet auteur français. En effet, le travail de traduction de l'œuvre valéryenne nous a conduits à développer toute une approche cosmologique du traduire, probablement un angle pas seulement « mort » mais invisible de la traduction. Ces réflexions ont comme point de départ la traduction culturelle comprise comme équivocation contrôlée.

La traduction culturelle comprise comme équivocation contrôlée a comme base la pensée d'Eduardo Viveiros de Castro (2012, p. 156). Selon l'auteur, en anthropologie, il y aurait essentiellement deux théories des sociétés américaines : une théorie *sociologique* et une théorie *cosmologique*. Si la première vise plutôt une description du fonctionnement des sociétés, la deuxième, avec laquelle il opère souvent, définit « bien plus qu'un objet », elle vise à établir une relation et à comprendre l'Autre comme un *interlocuteur*, avec qui se construit « une correspondance dialogique » (*ibidem*). Il s'agit de prendre au sérieux la cosmovision de l'autre et ainsi reconceptualiser la comparaison, ce qui implique de traduire les concepts pratiques et discursifs de l'Autre dans les termes de l'appareil conceptuel de l'énonciateur. L'intérêt, dès lors, est de spéculer sur les dialogues possibles, visant surtout la dimension cosmologique (ou ontologique<sup>1</sup>, si l'on veut) des positions énonciatives impliquées.

---

<sup>1</sup> Le choix entre cosmologique ou ontologique est politique puisque l'ontologie est une catégorie analytique occidentale associée à la philosophie. Le mot cosmologique permet de comprendre les cosmovisions (l'ontologie étant l'une parmi plusieurs) de façon plurielle.

C'est dans cette perspective, à partir d'une approche traductrice inspirée par la théorie cosmologique, qu'on analyse la traduction du recueil de poèmes le plus important de Paul Valéry, intitulé *Charmes*, que nous avons traduit par *Feitiços*, traduction qui a obtenu en 2020 le prix Paulo Rónai de la Bibliothèque nationale.

## 2. Le mot *charmes* dans les traductions de Paul Valéry

Avant d'expliquer le choix improbable de traduire « charmes » par « feitiços » et sa justification, il convient de noter que seuls quelques poèmes de ce livre fondateur de Paul Valéry avaient été traduits au Brésil, notamment par Augusto de Campos et Júlio Castañon Guimarães. Comme nous l'avons déjà discuté dans des textes précédents (voir Faleiros et Zular, 2017, 2022), aucun de ces traducteurs n'a cependant abordé la question du titre, désignant toujours l'ouvrage de Valéry par son titre original. Ils n'ont pas non plus examiné la résonance de ce titre dans l'œuvre lors de ses onze occurrences, un phénomène concentré dans six des vingt poèmes du recueil.

Les traductions du mot français « charmes » et de son adjectif « charmant » ont donc été motivées par leurs occurrences spécifiques. Par exemple, Augusto de Campos (1984), dans sa traduction monumentale d'« Ébauche d'un Serpent », se retrouve à trois reprises devant la question. La première fois, il choisit d'omettre le mot « charmant », la deuxième fois, il traduit « charmes » par « charmes » même, et la troisième fois, il préfère « encantamentos », comme on l'observe dans le tableau ci-dessous.

Ce lieu charmant qui vit la chair Choir et se joindre m'est très cher !  *** Toutefois l'excès de mes charmes Pourra de lointaines alarmes Troubler ses desseins tout-puissants !  *** Je te buvais, ô belle sourde ! Calme, claire, de charmes lourde, Je dormirais furtivement,	Esta área em que a carne clara- Mente caiu me é muito cara!  *** Talvez o excesso de meus charmes Possa em seus remotos alarmes Turvar esse poder imenso!  *** Eu te bebia, ó surda imagem! Calma, cheia de encantamentos, Eu regia aqueles momentos,
--	--

Tableau 1 : Extraits du poème « Ébauche d'un Serpent » de Paul Valéry (1922).  
Traduction Augusto de Campos (1984)

Pour le traducteur, ce qui semble importer, c'est la polysémie que le terme implique, et non un concept clé à privilégier. Ce choix de traduction s'inspire de Valéry lui-même (*apud* Campos, 1984, p. 19) quand celui-ci affirme : « Ce poème repose sur des changements de ton. J'ai volontairement exagéré les assonances et les allitérations ». Ces changements de ton confèrent aux strophes une certaine autonomie, à tel point que Campos (*idem*, p. 18) note que ces strophes ont été placées comme « des masses, des couleurs ou des atomes (dans une molécule) »<sup>2</sup>. Ainsi, traduire « charmes » par rature ou variation sémantique due aux rimes est cohérent avec le projet d'Augusto de Campos ; d'autant plus si l'on se souvient qu'Augusto de Campos a délibérément sélectionné ce poème dans le recueil *Charmes*, centrant sa lecture sur la manière dont le thème et l'image du serpent apparaissent dans l'œuvre de Valéry. Ainsi, plutôt que de travailler sur ces niveaux sémantiques, la traduction d'Augusto de Campos cherche à explorer l'articulation mélodique et rythmique qui enveloppe le lecteur dans une sorte de transe poétique. Loin de toute stabilisation, le sens de « charmes » est donc variable et dépend fortement du projet de traduction mis en œuvre pour produire un effet poétique pertinent.

Le projet de Julio Castañon Guimarães (2013) est en partie similaire à celui d'Augusto de Campos, mais cette fois-ci, l'image-thème qui attire l'attention est celle du Narcisse, poème où les mots « charmes » et « charmant » apparaissent à quatre reprises.

<i>Et mes tristes regards, ignorants de mes charmes, À d'autres que moi-même adresseraient leurs larmes...</i>	E meu sombrio olhar, sem saber meus encantos, A outros que não eu mostraria seus prantos...
***	***
<i>Le roc rit ; l'arbre pleure ; et par sa voix charmante, Je ne puis jusqu'aux cieux que je ne me lamente D'appartenir sans force d'éternels attraits !</i>	Ri a rocha; e a árvore chora; atraente, Sua voz faz com que aos céus apenas me lamente Por pertencer sem força ao que eterno me arrebatá!
***	***
<i>Ô visage !... Ma soif est un esclave nu... Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu, Et je ne savais pas me chérir et me joindre !</i>	Te beber!... Minha sede é um escravo despido... Até esse tempo eu me era desconhecido, E não sabia estar comigo e me prezar!
***	***
<i>Hélas ! la nymphe même a séparé nos charmes ! Puis-je espérer de toi que de vaines alarmes ?</i>	A ninfa mesma separou nossos encantos! De ti posso contar só com inúteis espantos?

Tableau 2 : Extraits du poème « Fragments de Narcisse » de Paul Valéry (1922).  
 Traduction Júlio Castañon Guimarães (2013)

<sup>2</sup> Toutes les citations en portugais ont été traduites vers le français par Álvaro Faleiros.

Lors de sa première occurrence dans la traduction de « Fragments de Narcisse », le mot « charmes » est traduit par « encantos ». À la seconde, la « voix charmante » devient « voz atraente », ce qui l'éloigne quelque peu de la dimension magique du sortilège et de l'enchantement se rapprochant du sens plus courant en portugais de l'adjectif « charmoso ». La troisième occurrence est « ce temps charmant ». Dans ce cas, l'adjectif est omis. Dans la quatrième et dernière occurrence, « charmes » est à nouveau traduit par « encantos ». Castañon Guimarães, contrairement à Augusto de Campos, opte une seconde fois pour « encantos ». Cette répétition confère à la traduction du mot « charmes » une plus grande unité, préférant le situer dans un champ sémantique plus précis, celui de « encanto ».

Pour mieux comprendre la portée de chacun de ces choix, il est important de rappeler que, selon le *Trésor de la Langue Française*, le nom masculin « charmes » désigne, au sens littéraire, d'une part, une « formule incantatoire », un objet ou une boisson produisant cet effet magique. Et, d'autre part, une puissante attraction, une fascination qu'une personne ou une chose exerce sur nous.

En portugais, dans le *Dictionnaire Houaiss de la langue portugaise*, l'entrée se concentre précisément sur la dernière définition présente dans le dictionnaire français, à savoir : « Charmes » est attraction ou séduction que certains êtres exercent sur d'autres ; grâce séduisante typique d'une personne qui plaît et captive.

Le glissement sémantique intervenu dans le sens de « charmes » en portugais est perceptible. Dans les traductions mentionnées précédemment, Castañon Guimarães s'est clairement attaché à ne pas réutiliser « charme » en portugais, cherchant à adhérer plus directement à la signification de « charme » en français, que ce soit par « encanto » ou « atração ». Cette solution, à notre avis, ne rend pas compte de ce qui nous intéresse le plus dans les *Charmes* de Valéry. Cela nous a conduits à nous interroger sur d'autres traductions possibles de « charmes ». Cette question est également née de la nécessité de définir le mot en question, compte tenu du fait qu'il s'agissait d'une traduction de l'ouvrage dans son ensemble et de son actualisation.

D'où les questions... Pourquoi réécrire les *Charmes* de Valéry aujourd'hui ? Quelle position énonciative adopter ? Quel type de dialogue, de correspondance, serait en jeu ?

### 3. Les sortilèges du mot « charmes »

Pour comprendre le choix opéré, il est utile de consulter à nouveau le dictionnaire. Dans le dictionnaire *Houaiss*, « feitiço » désigne principalement quelque chose « qui n'est pas naturel ; qui est artificiel » ; quelque chose de « faux » ou de « fictif ». Il désigne également une « action ou pratique typique d'une sorcière ou d'un sorcier ; sorcellerie, envoûtement ». Ou encore « la qualité ou le pouvoir de fasciner, d'exercer une forte attraction ». À ces significations s'ajoute la curieuse référence à « feitiço » comme « une région du Zaïre où l'on verse des paiements aux populations autochtones ».

Les principaux aspects sémantiques du terme résident donc dans son caractère artificiel ou fictif. Il s'agit d'un objet fabriqué, d'où sa proximité avec l'idée de « sortilège ». Un sortilège est un objet invoqué à des fins de sorcellerie, destiné à exercer une forte attraction. Si l'on revient à la définition de « charmes » en français, cela signifie, au sens littéraire, premièrement, « formule incantatoire » ; « pouvoir magique ainsi produit » ; et, deuxièmement, un objet ou une boisson qui produit cet effet magique. Le plus intéressant, cependant, et ce qui a été déterminant dans notre choix, est la façon dont le mot « feitiço » a voyagé d'Europe en Afrique. Outre la référence ci-dessus à la région du Zaïre, où « feitiço » désigne le lieu où l'on verse un paiement à un autochtone, un examen de l'origine du mot nous apprend que, selon le *Dicionário Etimológico* :

Feitiço, dérivé du latin *facticius* (« artificiel, contre nature »), est un mot très ancien en portugais, dont on trouve trace dès le XV<sup>e</sup> siècle. Initialement, il signifiait « faux, artificiel »... Mais il prit bientôt son sens actuel de « sort jeté par un sorcier, ensorcellement, sorcellerie ». Avec l'avancée des Portugais le long des côtes africaines, les autochtones adoptèrent le terme, modifiant sa prononciation en /*fetixu*/ ; les Français, qui le rencontrèrent là-bas, l'importèrent sous la forme de *fétiche*, réimporté en portugais au XIX<sup>e</sup> siècle, avec le sens d'« objet auquel on attribue un pouvoir surnaturel ».<sup>3</sup>

Il est bien connu que l'Europe et le Christianisme diabolisent la vision du monde de l'Afrique noire, associant la sorcellerie au mal, ne comprenant pas la dualité de la magie, la

---

<sup>3</sup> Feitiço, derivado do latim *facticius* ("artificial, não-natural"), é um vocábulo muito antigo em nosso idioma, sendo registrado já no séc. 15. Inicialmente significava "postição, artificial"... Logo, no entanto, assumiu o seu significado atual de "malefício de feiticeiro; bruxaria". Com o avanço português pela costa da África, os nativos adotaram o termo, modificando-lhe a pronúncia para /*fetixu*/; os franceses, que foram conhecer ali o vocábulo, importaram-no com a forma de *fétiche*, que foi reimportada por nós no séc. 19, com o sentido de "objeto ao qual se atribui um valor sobrenatural" ou "objeto ou parte do corpo em que certos indivíduos vão buscar excitação erótica" (há fetichistas fixados em sapatos, em roupas íntimas, em pés, etc.). Traduction Álvaro Faleiros.

force de ses contradictions et de ses paradoxes, ni son pouvoir transformateur, c'est-à-dire sa capacité à régénérer et à transmuter une situation, comme en témoigne la figure de l'orisha Exu.

#### 4. Considérations sur les *Charmes* de Paul Valéry

Dans l'approche cosmologique de la traduction que nous adoptons ici, le grand poème, compris aussi comme sortilège, enchantement, fétiche, est une formule magique dont le pouvoir de redonner un sens à la réalité ne peut être négligé. Les *Charmes* de Valéry sont, en ce sens, significatifs. Comme nous l'avons observé ailleurs (Faleiros et Zular, 2023, p. 52-53), au moment de l'écriture de son recueil de poème *Charmes*, Paul Valéry se situe à l'articulation de l'histoire politique, intellectuelle et littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle. Profondément marqué par la Première Guerre mondiale, il interprète celle-ci comme le symptôme d'une « crise de l'esprit » européenne, résultant d'erreurs dans la manière de penser l'histoire et l'organisation politique des sociétés. Si Valéry défend l'idée d'une communauté européenne, nous observons qu'il demeure néanmoins sceptique quant à la capacité de la politique à garantir durablement la paix. Celle-ci lui apparaît non comme une simple absence de guerre, mais comme un état plus complexe, où les forces de conflit, de création et d'amour coexistent.

Cette réflexion conduit Valéry à relativiser l'importance des événements historiques immédiats. Selon sa formule célèbre, les événements ne constituent que « l'écume des choses », tandis que ce qui importe véritablement réside dans les mouvements profonds qui traversent l'histoire. Cette conception trouve un écho chez Carlos Drummond de Andrade, qui reprend cette idée dans l'épigraphe de *Claro enigma* (1951). Ainsi, nous pouvons comprendre que pour Valéry l'histoire ne se réduit pas à une succession de faits, mais qu'elle est animée par des dynamiques souterraines que le poète a pour tâche de rendre perceptibles à travers le langage. Dans cette perspective, l'histoire littéraire, la longue durée historique et le fonctionnement hétérogène du langage s'entrecroisent, faisant du poème un lieu privilégié d'exploration des forces qui façonnent le monde et l'expérience humaine.

Ainsi, si nous nous tournons vers les poèmes des *Charmes* de Valéry, nous verrons comment ces différentes temporalités produisent une « poésie à vocation ontologique » (Marx, 2002, p. 270).

Cette vocation ontologique s'inscrit dans la manière dont Valéry réactive et reconfigure les récits mythiques. La présence récurrente de figures telles que le Serpent, Narcisse, les nymphes, Éros et Psyché, ainsi que d'éléments naturels comme l'Aurore, le Platane, le Palmier

ou l’Abeille, témoigne d’un projet poétique qui dépasse la simple reprise thématique. En réinvestissant des mythes issus de la tradition canonique, Valéry leur confère une actualité nouvelle et les mobilise pour éclairer des problématiques esthétiques et réflexives modernes, notamment celles liées à l’auto-référentialité de l’œuvre et aux rapports entre forme et contenu. Cette démarche instaure une temporalité singulière, où le passé demeure actif sous la forme de la mémoire et de la durée, offrant ainsi une profondeur historique à la pensée poétique. (Faleiros et Zular, 2022, p. 50).

Un exemple notable du fonctionnement du sortilège poétique chez Paul Valéry est le poème « La Pythie ». Valéry réinterprète la Pythie, prêtresse du temple de Delphes, soulignant son sacrifice corporel nécessaire, son deuil, sa transe et la transformation magique de l’expérience en langage (et du langage en expériences). Comme nous l’avons noté dans une étude précédente (Faleiros et Zular, 2017, p. 1551), dans *La Pythie*, Paul Valéry met en scène un univers fondé sur la circulation et la transformation continues des forces sensibles. Les images de l’écoute, des eaux souterraines, des cavernes, du sang, des métaux et des sources sonores constituent un réseau dynamique de flux qui accompagne le processus de la parole poétique et prophétique. La voix de la Pythie apparaît ainsi comme le lieu d’un passage incessant entre différents états de l’être, différents systèmes de signification et différentes formes de langage. Selon Valéry, l’expérience du vivant est structurée par une pluralité d’unités rythmiques qui organisent les transitions entre pensée, son, temps et matière. Le poème devient alors un espace où s’opèrent des transformations permanentes, rapprochant l’activité poétique d’une forme d’alchimie. Dans cette perspective, l’écriture ne vise pas à représenter le réel de manière statique, mais à configurer des relations singulières entre des éléments hétérogènes. Le vers joue ainsi une fonction régulatrice : il organise les mouvements et les variations qui traversent le langage, tandis que la lecture réactive ces configurations à travers l’expérience particulière de chaque lecteur. *La Pythie* se présente dès lors comme une réflexion sur la puissance transformatrice du langage poétique, conçu comme un lieu de passage, de résonance et de création de sens.

La dernière strophe du poème illustre la nature des transmutations en jeu.

<i>Honneur des Hommes, Saint LANGAGE,</i>	Honra Humana, Santa LINGUAGEM,
<i>Discours prophétique et paré,</i>	Fala profética e ornada,
<i>Belles chaînes en qui s'engage</i>	Bela corrente e em sua engrenagem
<i>Le dieu dans la chair égaré,</i>	O deus na carne desviada,

<i>Illumination, largesse !</i>	Iluminação, alquimia!
<i>Voici parler une Sagesse</i>	Aqui fala a Sabedoria
<i>Et sonner cette auguste Voix</i>	E soa esta Voz entre vozes,
<i>Qui se connaît quand elle sonne</i>	Que sabe quando soa também
<i>N'être plus la voix de personne</i>	Não ser mais a voz de ninguém
<i>Tant que des ondes et des bois !</i>	Sendo a das ondas e dos bosques!

Tableau 3 : Extrait du poème « La Pythie » de Paul Valéry (1922).  
Traduction Álvaro Faleiros et Roberto Zular (2020)

Le dieu du discours prophétique, du langage honorable et sacré, est un dieu en minuscules, qui quitte le monde éthéré pour s'incarner. Là réside la sagesse, l'illumination. Cette sagesse se manifeste en tant que *Voix* résonnant au-delà du soi. C'est seulement ainsi qu'elle peut être la voix des vagues et des forêts elles-mêmes ; le langage humain sacré transfiguré en bruissement. Échos, murmures, vagues qui, traduits, se trouvent amplifiés par le choix de traduire /rendre « largesse » par « alquimia ».

On pourrait s'arrêter là et se contenter du geste ensorceleur de Valéry, qui, de manière intense et profonde, redéfinit le mythe, l'actualisant dans un rapport à la nature et au sacré bien plus hellénique que gréco-latin, ouvrant le corps au sacré, articulant langage et expérience, sagesse et écoute des ondes cosmiques. Traduire Valéry dans cette perspective constitue, en soi, un geste considérable de réinterprétation de son héritage, permettant, comme chez Carlos Drummond de Andrade, un regard plus mesuré et attentif sur le monde, créant une certaine résistance à l'urgence anxieuse des événements.

Nous pouvons cependant aller plus loin, observer avec des intellectuels africains tels que Cheik Anta Diop (1981) ou Théophile Obenga (2005) et constater que l'influence africaine sur la Grèce antique fut profonde et significative dans les domaines de l'art, de l'architecture, de l'astronomie, de la médecine, de la géométrie, des mathématiques, du droit, de la politique et de la religion. En ce sens, pour revenir sur nos questions précédentes, nous nous demandons une fois de plus : pourquoi retraduire *les Charmes* de Valéry aujourd'hui ? Quelle position énonciative adopter ? Quel type de dialogue, de correspondance, serait en jeu ?

Puisque nous vivons au Brésil au XXI<sup>e</sup> siècle, à une époque où les récits sur notre identité s'affrontent, il nous a semblé important d'élargir la lecture de Valéry à d'autres approches cosmologiques. Ainsi, revisitant le mouvement intercontinental qui a conduit le « feitiço » afro-lusitanien à se transformer en « fétiche » français, nous avons invité Tiganá

Santana, auteur d'une réflexion importante et originale sur la traduction nègre<sup>4</sup> à écrire une postface aux *Feitiços* de Valéry, intitulée « Resonâncias feiticeiras » (Résonances ensorceleuses).

## 5. Résonances ensorceleuses

Dans sa postface, Santana note que Valéry travaille la traduction de la matière par « langage incarné » (2020, p. 233) et ajoute :

Bien que le poète français, descendant de la pensée cartésienne (...), sépare la nature de la culture, son comportement poétique, en réalité, supprime ce clivage à de nombreux niveaux. Le « feitiço » [charme, sortilège] opère alors avec force : entre ce qui préserve le sens latin de « fabriqué » et ce qui suppose, en l'occurrence, l'enchantement, la cinétique spatio-temporelle, la multiplicité existant comme un plateau et un ensemble de molécules, l'imagerie scandée par le langage aussi souterraine que textile. (*idem*, p. 234)<sup>5</sup>

Cette lecture acquiert une autre dimension lorsque Tiganá Santana (*idem*, p. 234-235) explique sa position énonciative :

Étant Noir, je parle, ancestralement et quotidiennement, de la sorcellerie comme de la vie... et parce que la vie est vécue, car la vie n'est ni la vie ni la mort, toute perspective sur la totalité des expériences renvoie donc à la transmutation – à la chair transmutée et à l'absence. [...] J'ai l'impression que vous [Faleiros et Zular] introduisez ici une telle sorcellerie parce que vous souhaitez que le Brésil échappe à la mort qui ne transforme pas. J'ai appris, grâce à l'existence du *kindoki*, qu'il existe une science concernant le fait indiscutable que la transformation continue de ce qui vit<sup>6</sup> ne se produit pas au niveau de la forme, comme si celle-ci était perçue comme une fine coquille protégeant les veines de la tige. Ce qui se transforme combine des ontologies mouvantes...<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Nous avons choisi de traduire « tradução negra » par « traduction nègre », suivant le désir de Tiganá Santana de faire référence au mouvement de la Négritude.

<sup>5</sup> Apesar de o poeta francês, egresso do pensamento cartesiano (...), separa, portanto, natureza de cultura, seu comportamento poético, com efeito, subtrai, em muitas camadas, essa clivagem. O feitiço dá-se, vigorosamente, aí: entre aquilo que resguarda o sentido latino do 'fabricado' e o que assume, na acontecência, o encantamento, a cinética espaciotemporal, o múltiplice existente como platô e conjunto de moléculas, a imagística escandida pela linguagem tão subterrânea quanto têxtil. (p.234). Traduction Álvaro Faleiros.

<sup>6</sup> Tiganá utilise exprès des tournures improbables pour provoquer une étrangeté. L'idée ici c'est de les conserver.

<sup>7</sup> Sendo eu negro, é que, ancestral e diuturnamente, falo sobre feitiço como vida... e porque vida vivida, porque vida nem como vida nem como morte. Qualquer perspectiva de totalidade de experiências, destarte, remete-se à transmutação – às carnes e ausência transmutadas. [...]. Tenho a impressão de que vocês trazem para cá tais feitiços por quererem que o Brasil se retire da morte que não transforma. Aprendi, diante da existência de *kindoki*, que há ciência quanto ao incontestado fato de que a transformação contínua do que vive não se dá no âmbito das formas, como se estas fossem percebidas como pouca casca a proteger as nervuras do caule. O que se transforma combina ontologias moventes... (p.234-235) Traduction Álvaro Faleiros.

En mentionnant *le kindoki*<sup>8</sup>, en l'associant à l'être noir ancestral qui comprend la sorcellerie comme une forme de vie, Santana mobilise un autre langage conceptuel pour dialoguer avec les *Charmes* de Valéry. Dans ce geste herméneutique, il déplace la Pythie vers son ascendance égyptienne, avec sa chair transmutée et ses absences.

À partir de cette vision du monde, la dynamique temporelle, nourrie par l'actualisation du mythe hellénique, acquiert d'autres niveaux d'interprétation. Selon Santana (2020, p. 235) :

Quand je pense aux dynamiques immémoriales – c'est-à-dire lorsque je ne peux les lier à des noms et à une inventivité spécifiques, mais plutôt à des génies collectifs – je me tourne vers les horizons négro-africains du Brésil. Et je m'approche ainsi du *kindoki* – « feitiço » [charme, sortilège] en kikongo, une langue africaine si présente dans le lexique luso-brésilien. Et de cette façon reconnaître la tendance de ce qui vit à être toujours une entité différente, quelle que soit la perspective.<sup>9</sup>

La citation ci-dessus explique la compréhension de l'expérience de la relecture de ce que l'on entend par sortilège. C'est à partir de là que Santana interprète la poétique valéryenne de *Feitiços*, en accordant une importance particulière au poème « La Pythie ». Pour Santana (2020, p. 236) :

Il semble que tout le processus transmutatif-sorcier qui se déroule dans les trajectoires poétiques des « Feitiços » [Charmes, Sortilèges] soit opéré parce que « La Pythie » assure la transitivité entre ce qui « frémit aux pieds » de l'Aurore ... « La Pythie », la pythonisse garde le lieu précis de la transformation en représentant les multiples possibilités d'incarnation incantatoire, le « pouvoir créateur ». Le sortilège (*feitiço*) est une transe du langage. La triade vie-langage-sortilège atteint ce qui est au-delà de ce qui pourrait ou ne pourrait pas être.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Traditionnellement, le *Ndoki* est perçu comme « le connaisseur » ou le sage qui comprend les principes supérieurs du système humain et de la nature. Ses adeptes le considèrent comme une technologie spirituelle bantoue et une forme de science qui implique éthique et responsabilité, et non simple fantaisie. Le *Kindoki* (« science » de la connaissance) implique la maîtrise des mystères, la discipline émotionnelle et une connaissance profonde de la vie et des ancêtres.

<sup>9</sup> Quando penso em dinâmicas imemoriais, ou seja, quando não as posso vincular a nomes e inventividades específicos, mas a gênios coletivos, debruço-me diante dos horizontes negro-africanos a partir do Brasil. Aproximo-me, então, conforme supracitado, de *kindoki* – “feitiço” na língua africana kikongo, tão presente no léxico luso-brasileiro. Trata-se do reconhecimento dos pendores do que vive a ser sempre outra entidade em relação a qualquer perspectiva. (p.235). Traduction Álvaro Faleiros.

<sup>10</sup> Parece que todo o processo transmutativo-feiticeiro que se dá nos trajetos poéticos dos Feitiços [Charmes] efetiva-se porque “A Pítia” intermedeia a transitividade entre o que “treme desde os pés”, da “Aurora”... “A Pítia”, a pitonisa, resguarda o lugar preciso da transformação por ser as múltiplas possibilidades de encarnação encantatória, a “potência criadora”. O feitiço é transe da linguagem. A triade vida-linguagem-feitiço chega pelo que é além do que poderia ser ou não ser. Traduction Álvaro Faleiros.

Dans cette transe linguistique, les strates interprétatives prolifèrent, ouvrant l'espace au rêve, où les correspondances conservent volontairement une certaine opacité, car lorsque, en état d'écoute, le moi déplace sa voix au-delà du moi occidental, ce sont les vagues et les forêts, dans leur mystère, qui se font entendre. Il s'agit là d'un autre régime de traduction, un régime obscur, interprété par Santana ainsi :

La science traductive de l'être-autre est nocturne, c'est-à-dire qu'elle surgit du chaos – où et quand on rêve ; de l'exploration du monde sans corps clos. Valéry rêvait du Néant et des floraisons, tout comme vous [Faleiros et Zular] rêvez, dans le contexte de nouvelles guerres sans guerriers, des rêves valéryens et des pierres de l'ordre du jour. Mais aussi, et surtout, vous rêvez, depuis le Brésil, d'une éthique des forces enchantées : vous dansez le *jarê*, l'*omolokô* et l'*umbanda*, dans une traduction qui aspire à restituer au charme du langage son efficacité dans la pluralité de la forêt.<sup>11</sup>

### Conclusion

À ce carrefour cosmologique (ontologique), nous pouvons construire un autre rapport à notre travail de traduction et d'interprétation, en considérant la possibilité de prendre au sérieux d'autres points de vue, d'autres positions énonciatives, d'autres cosmologies et, à partir d'elles, forger de nouveaux outils pour nos langages conceptuels. Dans le cas de la réception de Paul Valéry au Brésil, le choix de traduire « charmes » par « feitiços » permet de l'associer au *kindoki* ouvrant l'œuvre de Valéry à un autre réseau associatif Egypte-Grèce-France-Brazil-Afrique. Les mythes retravaillés par le poète français, tels que la Pythie, peuvent donc faire résonner d'autres espaces rituels comme ceux du candomblé et leur *kindoki*, ce qui contribue à une relecture moins classicisante et plus contemporaine de cette voix majeure de la littérature française qu'est Paul Valéry. Cela fait de la traduction une pratique capable de produire un autre rapport à l'Autre par l'accès à d'autres cosmovisions et de réinterpréter des œuvres classiques de la littérature occidentale.

---

<sup>11</sup> A ciência tradutória do ente-outro é noturna, isto é, dá-se a partir do caos-onde e de quando se sonha; de quando se transita pelo mundo sem corpo encerrado. Valéry sonhara o Nada e os florescimentos, bem como vocês sonham, em contexto de novas guerras sem guerreiros, os sonhos valerianos e as pedras da ordem do dia. Mas, também, e, sobretudo, sonham, do Brasil, uma ética das forças encantadas: dançam jarê, omolokô e umbanda, numa translação que aspira a devolver ao feitiço linguageiro a sua eficácia na pluralidade da floresta. (p.235). Traduction Álvaro Faleiros.

## Bibliographie

- Campos, A. de. (1984). *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. Brasiliense.
- Diop, C. A. (1981). *Civilisation ou barbarie*. Présence Africaine.
- Faleiros, Á., & Zular, R. (2017). Traduzir os *Charmes*, de Paul Valéry. *Domínios de Linguagem*, 11(5), 1536–1555. <https://doi.org/10.14393/DL32-v11n5a2017-8>
- Faleiros, Á., & Zular, R. (2022). Situation de Valéry traduit au Brésil : Enjeux des avant-gardes. *Revue des sciences humaines*, 346, 47–68.
- Faleiros, Á., & Zular, R. (2023). Situation de Valéry à travers les traductions brésiliennes depuis les années 1950. *La Revue des lettres modernes. Série Paul Valéry*, 16, 137–157.
- Marx, W. (2002). *Naissance de la critique moderne : La littérature selon Eliot et Valéry (1889–1945)*. Artois Presses Universitaires.
- Obenga, T. (2005). *L'Égypte, la Grèce et l'école d'Alexandrie : Histoire interculturelle dans l'Antiquité. Aux sources égyptiennes de la philosophie grecque*. L'Harmattan.
- Santana, T. (2020). Ressonâncias feiteceiras. In P. Valéry, *Feitiços [Charmes]* (R. Zular & Á. Faleiros, Trads.). Iluminuras.
- Torres, M.-H. (2011). Littérature française traduite au Brésil : La représentation de l'Autre. In F. Manzari & F. Rinner (Eds.), *Traduire le même, l'autre et le soi*. Presses Universitaires de Provence.
- Trésor de la Langue Française Informatisé. (n.d.). *TLFi*. CNRS–ATILF. <http://atilf.atilf.fr/> (consultado em 12 de outubro de 2025).
- Valéry, P. (1957). *Œuvres* (Vol. 1). Gallimard.
- Valéry, P. (2013). *Fragmentos do Narciso e outros poemas* (J. C. Guimarães, Trad.). Ateliê Editorial. (Œuvre originale publiée en 1922)
- Valéry, P. (2020). *Feitiços [Charmes]* (R. Zular & Á. Faleiros, Trads.). Iluminuras. (Œuvre originale publiée en 1922)
- Viveiros de Castro, E. (2012). “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia”. *Mana*, 18(1), 151–171.

## Ressources en ligne

- Dicionário Etimológico. (n.d.). *Feitiço*. <https://www.dicionarioetimologico.com.br/feitico/>. Consulté le 12 octobre 2025.
- Houaiss, A., & Villar, M. de S. (Eds.) (n.d.). *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Consulté le 12 octobre 2025.

**POUR UNE CARTOGRAPHIE POSTCOLONIALE DES ÉCHANGES  
FRANCO-LUSOPHONES : CRÉOLISATION, *ESCREVIVENCIA* ET  
CLOISONNEMENTS INSTITUTIONNELS**

Isabelle Simões Marques  
Universidade Aberta & CLUNL-NOVA  
[Isabelle.marques@uab.pt](mailto:Isabelle.marques@uab.pt)

**Résumé :** Notre article examine les cloisonnements structurant les échanges littéraires entre espaces francophones et lusophones, malgré leurs profondes affinités historiques et esthétiques. En mobilisant la théorie des polysystèmes (Even-Zohar, 1990) et la sociologie de la traduction (Sapiro, 2008, 2010), l'article analyse comment les hiérarchies éditoriales centrées sur les centres éditoriaux dominants (Paris, Lisbonne) et les instances de consécration (Prix Goncourt, *Prémio Camões*) marginalisent les circulations Sud-Sud. À travers une lecture croisée de Patrick Chamoiseau et Mia Couto (poétiques de la créolisation) et de Conceição Evaristo, Maryse Condé et Paulina Chiziane (écritures afro-féminines), l'article plaide pour une cartographie postcoloniale des échanges franco-lusophones affranchis des anciennes métropoles.

**Mots-clés :** littératures comparées ; créolisation ; écritures afro-féminines ; sociologie de la traduction ; études postcoloniales

**Abstract:** Our article examines the divisions that shape literary exchanges between Francophone and Lusophone communities, despite their deep historical and aesthetic affinities. Drawing on polysystem theory (Even-Zohar, 1990) and the sociology of translation (Sapiro, 2008, 2010), the article analyzes how publishing hierarchies centered on Northern metropolises (Paris, Lisbon) and prestigious awards (*Prix Goncourt*, *Prémio Camões*) marginalize South-South circulation. Through a comparative reading of Patrick Chamoiseau and Mia Couto (poetics of creolization) and Conceição Evaristo, Maryse Condé, and Paulina Chiziane (Afro-feminist writing), the article advocates for a postcolonial mapping of Franco-Lusophone exchanges free from the influence of former metropolises.

**Keywords:** Comparative Literature; Creolization; Afro-feminine Writing; Sociology of Translation; Postcolonial Studies

### **Introduction**

Le dialogue littéraire entre les espaces francophones et lusophones ressemble, à bien des égards, à une conversation murmurée à travers une cloison opaque. Malgré une histoire coloniale en miroir (l'assimilationnisme républicain français d'un côté et

l'idéologie luso-tropicaliste de l'autre) ainsi que des trajectoires postcoloniales souvent parallèles, ces deux univers linguistiques semblent s'ignorer dans les rayons des librairies comme dans les programmes académiques. Si la « République mondiale des Lettres », pour reprendre l'expression de Casanova (1999), est structurée par des rapports de force et des flux de traduction asymétriques, la relation franco-lusophone y apparaît comme une périphérie doublement déconnectée : déconnectée du centre hégémonique anglophone, mais également déconnectée d'elle-même. Le paradoxe que notre article entend explorer n'est pas simplement celui d'une invisibilité face au monde anglophone, phénomène bien documenté<sup>1</sup>, mais celui, plus troublant, d'un cloisonnement réciproque entre deux espaces qui partagent l'héritage de l'esclavage, la décolonisation inachevée, la créolisation linguistique et la construction de mémoires alternatives au discours dominant.

En effet, les littératures issues de la francophonie et de la lusophonie<sup>2</sup> partagent un socle thématique d'une densité exceptionnelle. Elles sont les héritières de projets impériaux qui, bien que distincts par leurs méthodes, ont généré des sociétés marquées par les mêmes traumatismes structurels et les mêmes résiliences créatives. Pourtant, une analyse des flux de traduction révèle la mécanique concrète de ce cloisonnement. Un auteur mozambicain ou angolais doit généralement franchir deux seuils successifs : d'abord celui de Lisbonne (centre de redistribution métropolitain) ; ensuite la validation par le marché de la *World Literature* anglophone. Nous comprenons donc que l'invisibilité des Suds résulte de structures systémiques qui verrouillent l'imaginaire comparatiste au sein de zones d'influence étanches (Araújo et Bacquelaine, 2022).

Pour comprendre cette inertie face à une telle proximité thématique, notre article mobilise un cadre théorique pluridisciplinaire. Nous nous appuyons sur la théorie des polysystèmes d'Even-Zohar (1990), essentielle pour analyser comment les systèmes littéraires dits « semi-périphériques » luttent pour leur autonomie. Nous la complétons par la sociologie de la traduction de Sapiro (2008, 2010) pour décrypter les logiques de marché et les instances de consécration (les prix littéraires, notamment) qui président au

---

<sup>1</sup> Notons les travaux de Heilbron (1999) sur le *système-monde* de la traduction, qui établit qu'au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, plus de la moitié des livres traduits dans le monde le sont à partir de l'anglais, ou encore par Venuti (2015), qui théorise la culture éditoriale anglophone comme structurellement « domesticatrice » et imperméable à l'altérité formelle. Sapiro (2014) a par ailleurs montré, dans une étude conduite pour l'UNESCO, que 55 % de l'ensemble des livres traduits mondialement proviennent de l'anglais, et que les pays africains demeurent largement exclus de ces flux, le commerce du livre y étant dominé par les grandes maisons d'éditions des anciens États coloniaux.

<sup>2</sup> Dans leur extension mondiale qui inclut l'Afrique, les Amériques et l'Europe.

choix du « traduisible ». Enfin, notre réflexion s’ancre dans les approches postcoloniales (Mbembe, 2017 ; Quijano, 2000), afin d’interroger la possibilité d’une *relation* (Glissant, 1997) horizontale qui s’affranchirait de la médiation des anciennes métropoles.

Notre étude se propose donc d’explorer ces proximités non exploitées à travers deux axes fondamentaux : les poétiques de la créolisation, où l’hybridité linguistique chez Patrick Chamoiseau entre en résonance avec la réinvention du portugais chez Mia Couto ; et les écritures afro-féminines contemporaines, où, notamment, Maryse Condé, Paulina Chiziane et Conceição Evaristo déconstruisent les récits patriarcaux pour forger une mémoire commune et alternative de la survivance ou *escrevivência* (Evaristo, 2020).

## **1. Cadre théorique : Polysystèmes, marchés et asymétries de la traduction**

L’absence de circulation fluide entre les littératures francophones et lusophones ne peut être réduite à un simple manque d’intérêt esthétique ou à une barrière linguistique naturelle. Elle s’inscrit dans une économie politique du livre que la théorie des polysystèmes, développée par Even-Zohar (1990), permet d’éclairer avec précision. Selon l’auteur, la littérature ne doit pas être perçue comme une collection de textes isolés, mais comme un système dynamique et hiérarchisé où les centres et les périphéries s’influencent mutuellement.

### **1.1 La semi-périphérie et la dépendance des centres : une économie de la reconnaissance**

Dans la géographie de la *République mondiale des Lettres* (Casanova, 1999), le français et le portugais occupent des positions structurelles asymétriques qui dictent les flux de visibilité. Pour comprendre l’absence de dialogue entre ces deux aires, nous devons mobiliser le concept de hiérarchie des systèmes propre à la théorie des polysystèmes. Selon Even-Zohar, un système littéraire n’est jamais autonome ; il est en constante tension entre un centre innovateur et des périphéries dépendantes, ces dernières ayant tendance à importer des modèles plutôt qu’à exporter les leurs.

Historiquement, le français a exercé une hégémonie mondiale en tant que langue de consécration. Cependant, dans le polysystème contemporain, il a glissé vers une position de semi-périphérie de prestige face à la domination absolue de l’anglais.

Le portugais, quant à lui, malgré son poids démographique, demeure une langue périphérique ou de faible diffusion dans les flux mondiaux de traduction (Sapiro, 2008, 2010). Cette situation génère une dépendance structurelle vis-à-vis des centres hypercentraux comme le monde anglo-saxon. Cette dynamique crée donc une asymétrie de la reconnaissance : pour qu'une œuvre issue de la lusophonie africaine accède au système éditorial français, elle doit franchir deux obstacles successifs. D'abord, le filtre de Lisbonne, qui agit comme un centre de redistribution et de légitimation métropolitaine. Ensuite une validation internationale, qui le plus souvent est une traduction anglaise ou un prix littéraire reconnu sur le marché mondial. Ce transit obligatoire par le Nord global produit un mécanisme de filtrage structurel : les deux systèmes, en position de relative fragilité face à l'anglais, se tournent vers le centre hégémonique pour importer des nouveautés plutôt que de pratiquer des échanges horizontaux (Sud-Sud).

Un élément vient toutefois complexifier cette cartographie : l'émergence du Brésil comme centre secondaire. En effet, au sein du polysystème lusophone, le Brésil ne fonctionne plus comme une périphérie de Lisbonne, mais bien comme un pôle de production et de consécration autonome. Cette montée en puissance pourrait, théoriquement, favoriser des échanges directs avec les Amériques francophones ou l'Afrique de l'Ouest. Pourtant, la force gravitationnelle des anciennes métropoles (Paris et Lisbonne) demeure si puissante que même les circulations transatlantiques les plus naturelles sont déviées. Il en résulte une configuration paradoxale : un lecteur brésilien aura plus facilement accès à un auteur français traduit qu'à un auteur antillais ou sénégalais, tandis qu'un lecteur français ignorera l'existence d'une Paulina Chiziane tant qu'elle n'aura pas été « paratraduite » (terme désignant l'ensemble des éléments paratextuels, couvertures, préfaces, stratégies marketing, qui conditionnent la réception d'un texte traduit ; voir Yuste Frías, 2022) sous l'étiquette de la *World Literature* (Sapiro, 2016, 2024) souvent formatée pour le marché européen.

## **1.2 Sociologie de la traduction et paratraduction**

La circulation des textes est également régie par ce que Sapiro (2008, 2010) identifie comme les logiques de marché et les logiques de prestige. Dans l'espace francophone, la traduction d'auteurs lusophones est souvent confinée à des niches

spécialisées<sup>3</sup> ce qui, tout en assurant la qualité de la traduction, limite la visibilité des œuvres au grand public.

Le concept de « paratraduction », développé notamment par Yuste Frías (2022), englobe tout ce qui entoure le texte traduit : préfaces, couvertures, stratégies marketing, positionnement éditorial, tournées d'auteurs. Pour les littératures francophones et lusophones, la paratraduction révèle souvent un exotisme persistant et préformaté. On traduit ce qui correspond à l'image que le public européen se fait du Sud global, au détriment de la complexité formelle des œuvres. Cette traduction, encore sélective, est une construction active qui reproduit les hiérarchies épistémiques du colonialisme (Araújo et Bacquelaine, 2022).

### **1.3 L'archipel comme méthode postcoloniale**

Face à ces cloisonnements structurels, la pensée postcoloniale, portée par Mbembe (2017) ou Méné-Caster (2018), propose de rompre avec la vision continentale et hiérarchique des langues. En nous appuyant sur la notion de « Tout-Monde » de Glissant (1997), nous suggérons que la francophonie et la lusophonie devraient être pensées comme un vaste archipel. De fait, penser l'archipel, c'est accepter que le centre n'est nulle part et que les relations peuvent être polycentriques. Cette décentration a des implications méthodologiques concrètes : une œuvre de Paulina Chiziane n'a pas besoin de la validation de Lisbonne pour dialoguer avec celle de Maryse Condé. Elles sont déjà liées par une expérience commune de la subalternité, de l'hybridité et de la réinvention identitaire par le langage. L'enjeu n'est donc pas de regarder comment les métropoles filtrent ces œuvres, mais de montrer comment les œuvres elles-mêmes se répondent par-dessus les frontières post-impériales.

## **2. Les poétiques de la créolisation : une hybridité linguistique partagée**

La notion de créolisation, telle que la définit Glissant (1997), désigne le processus par lequel des éléments culturels et linguistiques hétérogènes entrent en contact et produisent de l'imprévisible, sans qu'aucun d'eux ne soit réductible à l'autre. Loin d'être

---

<sup>3</sup> Comme les éditions Chandeigne ou Anacaona en France, Quetzal ou Bantumen au Portugal, Pallas, Malé ou Pinard au Brésil.

une simple fusion de lexiques, elle est une dynamique de résistance formelle qui constitue le pont le plus solide entre les littératures francophones et lusophones. Dans ces deux espaces, les auteurs font de l'hybridité de la langue des colonisateurs un levier de libération esthétique et de souveraineté imaginaire, transformant le français et le portugais en outils d'une écriture radicalement autre.

## **2.1 Patrick Chamoiseau et Mia Couto : l'esthétique de la « relation »**

L'une des correspondances les plus frappantes entre les deux espaces linguistiques se manifeste dans un des nombreux parallèles éditoriaux demeurés inaperçus : *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Terra Sonâmbula* de Mia Couto. En effet, les deux œuvres sont publiées en 1992 et développent l'une et l'autre des architectures narratives et des projets linguistiques étonnamment convergents : dans *Texaco* (1992)<sup>4</sup>, la structure narrative repose sur la tension entre les cahiers de Marie-Sophie Laborieux (fille d'esclaves et gardienne de la mémoire du peuple créole) et l'intervention du Marqueur de paroles. La langue manipule le français standard en utilisant des structures grammaticales créoles pour raconter l'épopée des quartiers populaires de Fort-de-France. Nous retrouvons une démarche parallèle dans le premier roman de Mia Couto, *Terra Sonâmbula* (1992)<sup>5</sup>, où le récit s'articule également autour de cahiers retrouvés, cette fois-ci par le jeune Muidinga dans un sac abandonné près d'un cadavre au bord de la route, lus à voix haute à son compagnon Tuahir au milieu d'une guerre civile dévastatrice. Il est important de souligner que ces deux œuvres explorent une fragmentation identique du récit et une reconstruction identitaire par le langage, sans qu'un dialogue critique systématique n'ait été établi entre elles<sup>6</sup>. Ce silence comparatiste est lui-même un symptôme du cloisonnement dont nous traitons ici.

## **2.2 Le néologisme comme acte politique et linguistique : de l'invention à la réappropriation**

---

<sup>4</sup> Cette œuvre n'a pas encore de traduction au Portugal. Néanmoins, elle vient d'être traduite au Brésil (janvier 2026) par la maison d'éditions Pinard (São Paulo).

<sup>5</sup> Traduit en français « standard » en 1994 par Maryvonne Lapouge pour les éditions Albin Michel, et entretemps épuisé, l'œuvre connaît une nouvelle traduction en 2025 par Elisabeth Monteiro Rodrigues pour les éditions Métailié. Cette nouvelle traduction prend en compte l'inventivité linguistique de Mia Couto.

<sup>6</sup> À notre connaissance, raison pour laquelle nous entreprenons de le faire.

La convergence la plus profonde entre les poétiques de Chamoiseau et de Couto réside dans l'usage du néologisme comme arme de subversion et de désenclavement. Dans les deux cas, l'acte de nommer ne se contente pas de décrire une réalité ; il s'agit de forcer la langue hégémonique à accueillir une vision du monde qu'elle avait historiquement pour mission d'occulter. En effet, Chamoiseau déconstruit ou « déparle » (2008) le français pour restituer l'âme de l'*En-ville* (la ville vécue de l'intérieur par les sans-terres). Le français est contraint, étiré et parfois brisé pour inclure des structures rythmiques et sémantiques issues de l'imaginaire antillais. Ce geste, que Chamoiseau, Bernabé et Confiant théorisent dans l'*Éloge de la créolité* (1989), est comme une plongée dans l'opacité de la langue créole pour en ramener des structures, des rythmes et une musique qui se manifeste librement dans *Texaco*.

Cette démarche trouve un écho parallèle dans ce que nous pouvons appeler la « moçambicanisation » du portugais par Mia Couto. En effet, les néologismes de l'auteur sont une explosion de sens qui visent à combler les lacunes d'une langue postcoloniale incapable de traduire l'ontologie africaine. Lorsque Couto invente des formes comme *sonhambulante* (fusion de *sonho*, rêve et *sonâmbulo*, somnambule) ou des constructions telles que *medonháveis* (de *medonho*, horrible), il ne fait pas que du style. Il propose une véritable rupture avec la logique binaire occidentale pour introduire la fluidité des cosmogonies locales. Ces créations lexicales relèvent de ce que la critique a analysé comme une hybridation entre formes orales vernaculaires et morphologie portugaise standard, qui résiste structurellement à la retraduction<sup>7</sup>.

Cette pratique rejoint les fondements posés par Luandino Vieira en Angola. Dans ses recueils *Luuanda* (1963) et *Nós, os do Makulusu* (1975), Vieira utilise le kimbundu pour contaminer la langue portugaise de l'intérieur (Simões Marques, 2011). Cette hybridation est l'équivalent structurel de la créolité antillaise. Pour Vieira comme pour Chamoiseau ou Couto, l'écrivain agit comme un traducteur de l'invisible. Cette similarité esthétique démontre que la créolisation est une dynamique transatlantique globale, une réponse commune aux impérialismes linguistiques.

Cependant, cette richesse même constitue le principal obstacle à la circulation des œuvres. Ce paradoxe est cruel : parce que ces textes sont déjà, intrinsèquement, des traductions d'un imaginaire oral vers une forme écrite, ils opposent une résistance féroce

---

<sup>7</sup> Sur la résistance à la traduction des textes créolisés, voir Yuste Frías (2022) et, également pour le cas spécifique de Mia Couto, les réflexions du traducteur David Brookshaw sur les choix de traduction dans l'édition anglaise de *Terra Sonâmbula*, publié en 2006 par Serpent's Tail sous le titre de *Sleepwalking Land*.

à une seconde traduction. Traduire Chamoiseau en portugais, ou Couto et Vieira en français, c'est traduire bien plus que des mots : c'est restituer la tension entre les langues et opérer des choix rhétoriques, paratextuels et éditoriaux qui permettent à un texte de faire sens dans un autre système linguistique et culturel<sup>8</sup>. Est donc nécessaire un investissement intellectuel et financier que les éditeurs, souvent centrés sur le profit immédiat, hésitent souvent à engager, préférant des œuvres à la syntaxe plus normalisée et donc plus facilement exportables et commercialisables.

### 2.3 L'archipel contre le continent : une géographie alternative

Chez Glissant (1997), « l'identité-racine » désigne une conception close et exclusive de l'identité, fondée sur l'enracinement dans un territoire-origine et sur la filiation à une culture unique ; elle s'oppose à l'identité-relation, qui se construit dans l'ouverture à l'Autre, dans le contact et l'échange, sans jamais chercher à se figer en essence. Cette opposition constitue une grille de lecture particulièrement éclairante pour les littératures insulaires de la lusophonie atlantique. Dans *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1989) de Germano Almeida, l'insularité n'est pas vécue comme un enfermement, mais comme un espace de passage et de circulation, une incarnation narrative de l'identité-relation. L'absence de comparaison systématique entre l'archipel des Antilles et celui de la lusophonie atlantique (Cap-Vert, São Tomé-et-Príncipe) témoigne d'un cloisonnement épistémologique persistant : nous continuons d'étudier la Guadeloupe comme une extension de l'hexagone et le Cap-Vert comme une extension de l'aire portugaise, en ignorant que leurs structures sociales et culturelles sont profondément gémellaires. Or, une analyse croisée de la *morabeza* capverdienne (cette disposition à l'accueil, à la douceur et à l'hospitalité considérée comme un trait constitutif de l'identité culturelle de l'archipel) et de la créolité antillaise (Bernabé, Chamoiseau et Confiant, 1989) permettrait précisément de dessiner une cartographie littéraire affranchie du filtre des anciennes métropoles.

---

<sup>8</sup> La préface de Michel Laban à la traduction de *Nós, os do Makulusu* (Vieira, 1989) illustre concrètement les tensions propres aux circulations entre espaces de double semi-périphérie. Le traducteur y décrit les résistances du texte et souligne la difficulté de restituer, en français, l'hybridité constitutive d'une écriture traversée par le kimbundu. La traduction apparaît ainsi comme un acte critique, exposant les limites mêmes de la transposition entre systèmes littéraires inégalement positionnés dans l'économie mondiale des langues.

### 3. Écritures afro-féminines et subalternité : vers une *escrevivência* transatlantique

Le second axe majeur de notre article concerne les convergences entre les écritures féminines noires de ces deux espaces linguistiques, situées au carrefour de la race, du genre et de la « colonialité du pouvoir » (Quijano, 2000). Si la critique féminine hégémonique a longtemps occulté les spécificités des Suds, les voix de Maryse Condé, Paulina Chiziane, Conceição Evaristo ou Léonora Miano, notamment, dessinent un territoire de résistance où le corps féminin devient le lieu d'une mémoire alternative.

#### 3.1 Condé et Chiziane : le mythe et le ventre de l'Histoire

Maryse Condé (Guadeloupe) et Paulina Chiziane (Mozambique) partagent une ambition commune qui est celle de déconstruire les récits nationaux patriarcaux par le biais d'une contre-épopée. En effet, dans *Niketche: Uma História de Poligamia* (2002), Chiziane explore la condition féminine mozambicaine à travers le prisme de la polygamie. L'héroïne, Rami, entreprend un voyage à travers le pays pour rencontrer les autres épouses de son mari, transformant de cette façon la rivalité imposée en une sororité politique. Cette quête de soi à travers la multiplicité des voix féminines trouve un écho direct dans l'œuvre de Condé, notamment dans *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem* (1986). Comme Rami, Tituba est une figure subalterne qui utilise la parole (et le récit de ses pouvoirs) pour exister face à l'oppression coloniale et patriarcale. Ainsi, les deux autrices rejettent le rationalisme européen au profit d'une spiritualité (africaine et antillaise) qui n'est pas un simple folklore, mais une véritable épistémologie de la survivance. De plus, chez Chiziane, le corps de la femme est appréhendé comme une géographie de la douleur et de la renaissance car y figure l'expérience féminine comme le lieu même où s'inscrit la mémoire collective d'un peuple :

Coloquei o dedo nas feridas da alma e espregui lamentos. Desencantos. Desabafos. Estas mulheres simbolizam a dor do mundo. Bebo as suas dores, os seus sentimentos. Elas tinham no peito uma flor e se deram por amor. Abriram o corpo, esse mágico labirinto, e deixaram germinar outras flores sem rega, nem pão, nem esperança. (Chiziane, 2002, p. 104)

(fr. notre traduction) J'ai mis mon doigt sur les blessures de l'âme et j'ai exprimé des lamentations. Des désillusions. Des confidences. Ces femmes symbolisent la douleur du monde. Je bois leurs

douleurs, leurs sentiments. Elles avaient une fleur sur la poitrine et se sont données par amour. Elles ont ouvert leur corps, ce labyrinthe magique, et ont laissé germer d'autres fleurs sans arrosage, sans pain, sans espoir.

Cette écriture rejoint celle de Condé dans *Ségou* (1984-1985), où les lignées de femmes portent, par-delà les océans, la mémoire d'un continent fracturé. Pourtant, malgré cette gémellité thématique, les médiations entre l'espace caraïbe francophone et l'Afrique lusophone restent quasi inexistantes au sein des programmes universitaires.

### **3.2 Conceição Evaristo et la théorisation de la survivance (*escrevivência*)**

Un concept théorique fondamental permet de lier ces trajectoires : la *escrevivência*, forgée par Conceição Evaristo (Brésil) et développée dans ses essais (2020). En fusionnant *escrita* (écriture) et *vivência* (vécu), ce terme désigne une pratique où le sujet noir, historiquement objet du discours de l'autre, devient le sujet de son propre récit. La *escrevivência* n'est pas une simple autobiographie : c'est une écriture collective nourrie des silences de l'histoire esclavagiste, une façon de donner un corps de mots à ce que les mémoires officielles ont mis sous silence.

L'application de ce concept aux œuvres de Léonora Miano (Cameroun/France) est d'une pertinence frappante. En effet, dans *La Saison de l'ombre* (2013), Miano s'attache à narrer la traite transatlantique du point de vue de ceux qui sont restés sur le rivage africain, et plus particulièrement des mères dont les enfants ont disparu. Ce récit de la perte et de la mémoire est également une forme de *escrevivência* francophone : il s'agit de donner des mots à une absence historique et traumatique. En croisant *Ponciá Vicêncio* (2003) d'Evaristo (où l'héroïne cherche à retrouver ses racines dans un Brésil marqué par l'héritage de la plantation) et les récits de Miano, nous voyons émerger une esthétique de la trace : le silence des ancêtres brésiliens répond au cri des mères africaines de Miano, dans une mémoire atlantique commune qui n'existe pas encore comme objet de circulation éditoriale ou académique systématiques et, selon nous, demeure une mémoire partagée que seule une comparaison transversale peut révéler.

### 3.3 Identités afropéennes et mobilités : Miano et Pereira de Almeida

Un troisième point de convergence se situe dans l'émergence d'une conscience *afropéenne* ou *lusó-africaine* contemporaine. En effet, Djaimilia Pereira de Almeida (Angola/Portugal) et Léonora Miano (Cameroun/France) explorent la complexité d'être noire au cœur des anciennes métropoles coloniales. De fait, dans *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), Pereira de Almeida traite de la désillusion de l'immigration et de la dégradation physique et sociale des corps noirs dans une Lisbonne qui refuse de voir son passé colonial. Ce récit dialogue étroitement avec les œuvres de Léonora Miano (*Contours du jour qui vient*, 2006, Prix Goncourt du premier roman) et de Fatou Diome (Sénégal/France). Dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), Diome décrit la France comme une terre promise factice, créant un miroir inversé du *paraíso* de Pereira de Almeida. De fait, les deux œuvres partagent deux géographies du désenchantement et deux corps de femmes noires en Europe qui font l'expérience d'une même invisibilité structurelle. De plus, les deux autrices utilisent une langue hybride, une *langue de l'entre-deux* (Simões Marques, 2012 ; 2015), pour dire le malaise de l'appartenance. Elles ne sont plus dans la revendication d'une Afrique mythique, mais dans l'analyse clinique de la présence noire en Europe. Ce cosmopolitisme précaire constitue l'un des terrains les plus fertiles pour une littérature comparée franco-lusophone, car il permet d'analyser comment deux anciennes puissances coloniales gèrent différemment, ou au contraire, de façon similaire, l'invisibilité de leurs citoyens issus des migrations<sup>9</sup>.

### 3.4 Les obstacles à la médiation : la « colonialité du genre »

Pourquoi ces convergences restent-elles non exploitées ? La réponse réside en partie dans ce que Lugones (2008) nomme la « colonialité du genre ». En effet, le marché éditorial mondial tend à privilégier les grands récits masculins de la nation ou de la guerre coloniale (comme ceux de Pepetela ou de Mabanckou), reléguant les écritures féminines au domaine de l'intime ou du témoignage. En outre, la traduction de la *escrivivência* ou des variantes linguistiques d'autrices comme Chiziane, Miano et Diome pose un défi

---

<sup>9</sup> À noter qu'un rapprochement entre la littérature portugaise et francophone se fait depuis récemment. À titre d'exemple, l'œuvre *Cadernos de memórias coloniais* de Isabela Figueiredo, qui a été traduite en français en 2021 pour les éditions Chandeigne par Myriam Benarroch et Nathalie Meyroune, comprend une préface très intéressante de Léonora Miano sur les rapports coloniaux et ce qu'elle nomme la « blanchitude ».

politique. En effet, traduire ces autrices, c'est accepter de traduire non seulement une langue, mais aussi une expérience de la subalternité qui résiste à l'homogénéisation. Le manque de traduction réciproque entre une autrice comme Djaïli Amadou Amal (Cameroun), qui traite des violences faites aux femmes au Sahel, et Paulina Chiziane qui parle de la polygamie au Mozambique, montre que les solidarités féminines transatlantiques sont encore bien souvent entravées par des frontières linguistiques que l'université et l'édition ne parviennent pas totalement à franchir.

#### **4. Discussion : Les mécanismes du cloisonnement et l'impératif de médiation**

Si les poétiques de la créolisation et les écritures afro-féminines dessinent un territoire commun, leur non-rencontre éditoriale et académique est le fruit de mécanismes structurels identifiables. Dans la dernière partie de notre article nous analysons les principaux freins de l'exploitation de ces proximités.

L'un des principaux obstacles à une circulation fluide entre ces deux espaces réside dans la persistance d'une structure radiale et centralisée des échanges. Comme le démontre Sapiro (2008, 2010), le flux des œuvres ne suit pas des lignes de proximité thématique, mais les anciennes routes impériales de légitimation. Ce phénomène, que nous pouvons qualifier de filtre métropolitain, impose une intermédiation forcée par le Nord Global. Dans cette configuration, Paris et Lisbonne (et de plus en plus Londres ou New York pour la lusophonie africaine) agissent comme des douanes symboliques. Pour qu'un auteur mozambicain soit lu aux Antilles ou au Sénégal, il doit généralement être d'abord traduit, édité et validé par une maison d'édition de prestige en Europe. Ce détour par le centre ne se contente pas de ralentir la circulation, il opère une sélection drastique. La sélection des textes répond souvent à un horizon d'attente préformaté : on privilégie les œuvres qui confirment les représentations occidentales du Sud (exotisme, violence, magie...), au détriment de l'expérimentation formelle.

De plus, cette hiérarchie est solidifiée par le rôle des instances de consécration, au premier rang desquelles figurent les grands prix littéraires comme le Prix Nobel de Littérature, le Prix Goncourt et le *Prémio Camões*. Ces reconnaissances fonctionnent comme des mécanismes de sacralisation qui, paradoxalement, renforcent le cloisonnement. Comme l'ont montré Casanova (1999) et English (2005), les prix littéraires constituent des dispositifs centraux de production et de circulation du capital

symbolique. La consécration par des institutions parisiennes telles que le Prix Goncourt ou le Prix de l'Académie française transforme une reconnaissance nationale en légitimité transnationale. Les analyses sociologiques des flux de traduction confirment que l'obtention d'un prix majeur accroît significativement la probabilité d'exportation et d'acquisition de droits à l'étranger (Heilbron, 1999 ; Sapiro, 2008, 2010). Dans ce contexte, la validation par les centres hégémoniques (Paris ou Lisbonne) fonctionne comme un passeport symbolique, facilitant la circulation des œuvres vers des espaces semi-périphériques tels que le Portugal ou le Brésil. Il s'instaure ainsi une médiation asymétrique : les centres contribuent à définir les contours de l'universel, tandis que les périphéries demeurent largement tributaires de cette reconnaissance préalable pour accéder à la visibilité internationale. Les œuvres issues des espaces postcoloniaux circulent alors moins en raison de leur résonance historique ou esthétique que du capital symbolique acquis par leur consécration centrale. Cette configuration tend à limiter l'émergence d'une critique véritablement Sud-Sud, capable d'évaluer la valeur littéraire indépendamment des mécanismes de consécration métropolitains. En ce sens, les prix littéraires, tout en célébrant la diversité linguistique, continuent d'opérer au sein d'une économie du prestige qui structure les hiérarchies symboliques et maintiennent la francophonie et la lusophonie dans une relation médiatisée par leurs anciennes capitales.

Dans ce contexte, la notion de *paratraduction* développée par Frías (2022) prend toute sa pertinence : la circulation d'un texte ne dépend pas seulement de sa traduction linguistique, mais de l'ensemble des dispositifs qui en assurent la visibilité publique. Comme l'a également souligné Bourdieu (1992), l'accès à la reconnaissance dépend d'un ensemble de médiations symboliques et institutionnelles qui conditionnent la valeur perçue d'une œuvre.

Par ailleurs, les études sur les marchés nationaux du livre indiquent que la critique littéraire généraliste tend à privilégier soit la production nationale, soit les best-sellers issus de l'espace anglophone, renforçant ainsi la centralité des flux dominants (Sapiro, 2008 ; Thompson, 2012). Dans ces conditions, les circulations Sud-Sud demeurent structurellement fragiles et dépendantes d'initiatives isolées. Le potentiel transculturel franco-lusophone reste ainsi partiellement inexploité, non en raison d'un déficit esthétique, mais faute d'une infrastructure de médiation suffisamment structurée et décentrée. La consolidation de ces échanges supposerait non seulement des politiques publiques de soutien à la traduction, largement reconnues comme déterminantes dans la

circulation internationale des œuvres (Sapiro, 2008, 2010), mais également la mise en place de dispositifs académiques et critiques favorisant la reconnaissance mutuelle. Sans ces relais institutionnels, le dialogue franco-lusophone risque de demeurer ponctuel plutôt que structurant dans l'économie symbolique contemporaine.

### Conclusions

L'examen comparé des littératures francophones et lusophones met en lumière une configuration paradoxale : des convergences esthétiques et historiques manifestes demeurent partiellement invisibilisées dans les circuits contemporains de reconnaissance. Cette dissociation entre proximité esthétique et faible circulation éditoriale ne relève pas d'un hasard critique, elle s'inscrit dans l'architecture hiérarchisée du système mondial des lettres décrite par Casanova (1999) et Heilbron (1999), où la production de l'universel est structurée par des centres dotés d'un fort capital symbolique. L'analyse des poétiques de la créolisation et des écritures afro-féminines confirme que ces correspondances ne relèvent pas d'une simple analogie thématique, mais d'une dynamique transatlantique de réinvention linguistique et mémorielle. Le parallélisme entre *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, publiés la même année sans dialogue critique structuré, illustre une synchronie esthétique que le système de médiation n'a pas encore pleinement reconnue. De même, la mise en relation de la *escrevivência* théorisée par Evaristo (2020) et du *Tout-Monde* de Glissant (1997) révèle l'existence d'une épistémologie relationnelle du Sud, fondée sur la pluralité des mémoires et la créativité linguistique face à l'histoire coloniale.

Cependant, ces dynamiques s'inscrivent encore dans une économie du prestige où la consécration par les capitales littéraires dominantes et par les dispositifs de reconnaissance analysés par English (2005), conditionne largement la circulation internationale des œuvres. Les travaux de Sapiro (2008, 2010, 2016, 2024) montrent que la visibilité transnationale demeure corrélée à des mécanismes de légitimation centrale, ce qui tend à fragmenter les solidarités esthétiques entre périphéries. Le cloisonnement franco-lusophone apparaît ainsi moins comme une absence de parenté que comme l'effet d'une médiation asymétrique propre aux situations de double semi-périphérie : deux espaces historiquement centraux mais structurellement subordonnés dans un ordre littéraire dominé par l'anglais. Selon cette perspective, penser l'Atlantique comme une

« zone de contact » (Pratt, 1991) ou comme un « archipel relationnel » (Glissant, 1997) ne constitue pas une métaphore, mais un véritable programme critique. Il s'agit de déplacer le regard comparatiste hors des axes radiaux centre/périphérie pour analyser les circulations latérales et les co-productions symboliques. Une telle démarche implique de reconnaître le rôle décisif des médiations dont l'action demeure déterminante dans la structuration des échanges (Sapiro, 2016).

Ainsi, dépasser la condition de double semi-périphérie ne signifie pas abolir les hiérarchies, mais rendre visibles les mécanismes qui les reproduisent. C'est à cette condition qu'une littérature-monde véritablement polyphonique (non pas simple extension du marché global, mais espace relationnel plurilingue) peut émerger. Dans un contexte où la « colonialité du savoir » continue d'organiser les régimes de visibilité (Quijano, 2000 ; Mbembe, 2017), la reconnaissance des proximités franco-lusophones constitue moins un geste diplomatique qu'un enjeu théorique pour repenser la cartographie mondiale des lettres.

### Bibliographie

- Almeida, G. (1989). *O Testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo*. Caminho.
- Almeida, G. (1995), *Le Testament de monsieur Napumoceno da Silva Araújo*, (traduit par É. Bailby) Sépia.
- Amadou Amal, D. (2020). *Les Impatientes*. Emmanuelle Collas.
- Araújo, S. et Bacquelaine, F. (2022). Compte rendu de Yuste Frías, J. & Garrido Vilariño, X.-M. (dir.). Traducción & Paratraducción I. Líneas de investigación. Peter Lang. *Meta*, 67(3), 675–677.
- Bernabé, J., Chamoiseau, P. et Confiant, R. (1989). *Éloge de la créolité*. Gallimard et Presses Universitaires Créoles.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art*. Seuil.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des Lettres*. Seuil.
- Chamoiseau, P. (1992). *Texaco*. Gallimard.
- Chamoiseau, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Gallimard.
- Chamoiseau, P. (2008). « La relation et le rhizome : du parler au déparler ». Dans S. Kassab-Charfi, S. Zlitni-Fitouri et L. Céry (dir.), *Autour d'Édouard Glissant : Lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation* (p. 333-361). Presses Universitaires de Bordeaux.
- Chamoiseau, P. (2026). *Texaco*. (traduit par R. Freire d'Aguiar). Pinard.

- Chiziane, P. (2002). *Niketche: Uma História de Poligamia*. Caminho.
- Condé, M. (1984). *Ségou*. Robert Laffont.
- Condé, M. (1986). *Moi, Tituba sorcière... noire de Salem*. Mercure de France.
- Couto, M. (1992). *Terra Sonâmbula*. Caminho.
- Couto, M. (1994). *Terre somnambule*. (traduit par M. Lapouge). Albin Michel.
- Couto, M. (2006). *Sleepwalking Land*. (traduit par D. Brookshaw). Serpent's Tail.
- Couto, M. (2025). *Terre somnambule*. (traduit par E. Monteiro Rodrigues). Métaillé.
- Diome, F. (2003). *Le Ventre de l'Atlantique*. Anne Carrière.
- English, J. F. (2005). *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Harvard University Press.
- Evaristo, C. (2003). *Ponciá Vicêncio*. Pallas
- Evaristo, C. (2020). "A escrituragem e seus subtextos". Dans C. L. Duarte et I. R. Nunes (dir.), *Escrituragem: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo* (p. 26-46). Mina Comunicação e Arte.
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystem Studies. *Poetics Today*, 11(1). [Version électronique : <https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/>]
- Figueiredo, I. (2021). *Cahiers de mémoire coloniale*. (M. Benarroch et N. Meyroune) Chandeigne.
- Gilroy, P. (2010). *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience* (traduit par C. Nordmann). Éditions Amsterdam. (Ouvrage original publié en 1993).
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-Monde*. Gallimard.
- Heilbron, J. (1999). Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System. *European Journal of Social Theory*, 2(4), 429-444.
- Lugones, M. (2008). The Coloniality of Gender. *Worlds & Knowledges Otherwise*, 2, 1-17.
- Marques, I. Simões (2011). Confrontation et plurilinguisme linguistique dans *Nós, os do Makulusu* de José Luandino Vieira. Dans Y. Clavaron, J. Dutel et C. Lévy (dir.), *L'étrangeté des langues* (p. 321-331). Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Marques, I. Simões (2012). Écrivains et rapports aux langues : le cas du français comme langue d'écriture. *Intercâmbio : Revue électronique d'études françaises*, (4), 220-234.
- Marques, I. Simões (2015). Littérature francophone et questionnement linguistique : de quelle(s) langue(s) parle-t-on ? Dans A. P. Coutinho, F. Outeirinho et J. D. de Almeida (dir.), *Lasemaine.fr 2014* (p. 92-106). Universidade do Porto.
- Mbembe, A. (2017). *Critique de la raison nègre*. La Découverte.
- Mencé-Caster, C. (2018). *Transculturalité et francophonies*. Classiques Garnier.
- Miano, L. (2006). *Contours du jour qui vient*. Plon.
- Miano, L. (2013). *La Saison de l'ombre*. Grasset.
- Pereira de Almeida, D. (2018). *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Companhia das Letras.

- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33-40.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America (traduit par M. Ennis). *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580. Duke University Press.
- Sapiro, G. (2010). Globalization and cultural diversity in the book market: The case of literary translations in the US and in France. *Poetics*, 38(4), 419-439.
- Sapiro, G. (2016). How Do Literary Works Cross Borders (or Not?): A Sociological Approach to World Literature. *Journal of World Literature*, 1(1), 81-96.
- Sapiro, G. (2024). Who Creates the World Author?: Toward a Sociology of World Literature. *Journal of World Literature*, 9. 327-341.
- Sapiro, G. (dir.). (2008). *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. CNRS Éditions.
- Thompson, J. B. (2012). *Merchants of Culture: The Publishing Business in the Twenty-First Century*. Polity.
- Venuti L. (1995). *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Routledge.
- Vieira, J. L. (1963). *Luuanda*. Edições 70.
- Vieira, J. L. (1975). *Nós, os do Makulusu*. Sá da Costa.
- Vieira, J. L. (1989). *Nous autres de Makulusu* (traduit par M. Laban). Éditions Gallimard.
- Yuste Frías, J. et Garrido Vilariño X. M. (dir.). (2022). *Traducción & Paratraducción I - Líneas de investigación*. Peter Lang.

**LES LITTÉRATURES AFRICAINES FRANCOPHONES DANS LE CHAMP  
ÉDITORIAL PORTUGAIS : TRADUCTION, CIRCULATION ET  
RECONNAISSANCE**

Dominique Faria  
Université des Açores/CHAM  
[dominique.ar.faria@gmail.com](mailto:dominique.ar.faria@gmail.com)

**Résumé :** Cet article explore les dynamiques de traduction et de circulation de la littérature africaine francophone au Portugal. À partir d'un corpus d'une quinzaine d'auteurs publiant principalement en France, il analyse deux pôles du champ éditorial portugais : d'une part, les maisons d'édition relevant d'une logique commerciale fondée sur la nouveauté, la rentabilité et la consécration par les prix littéraires ; d'autre part, des projets éditoriaux restreints et militants, portés par de petites structures engagées dans la diffusion d'auteurs africains. L'étude souligne la fragmentation et la précarité de ces circulations littéraires, ainsi que la dépendance persistante à l'égard du centre français pour la légitimation symbolique. Ces dynamiques contrastées révèlent les angles morts d'un système de traduction où la visibilité des littératures africaines francophones demeure ponctuelle, fragile et largement subordonnée aux logiques du marché mondial.

**Mots-clés :** traduction littéraire ; littérature africaine francophone ; Portugal ; circulation transnationale du livre ; médiations éditoriales

**Abstract:** This article examines the translation and circulation of Francophone African literature in Portugal. Drawing on a corpus of roughly fifteen authors who publish primarily in France, it analyzes two sectors of the Portuguese publishing field: on one side, publishing houses operating within a commercial logic driven by novelty, profitability, and literary awards; and on the other, small-scale and activist editorial initiatives led by independent presses committed to promoting African authors. The study highlights the fragmentation and precarity of these literary circulations, as well as the persistent dependence on the French center for symbolic legitimization. These contrasting dynamics reveal the blind spots of a translation system in which the visibility of Francophone African literatures remains intermittent, fragile, and largely shaped by the logics of the global literary market.

**Keywords:** literary translation; Francophone African literature; Portugal; transnational circulation of books; editorial mediation

## Introduction

Cet article explore les modalités de traduction et de circulation de la littérature africaine francophone au Portugal, dans une perspective attentive aux rapports de pouvoir et aux hiérarchies culturelles qui structurent sa circulation. Le corpus, composé de trente-six titres traduits en portugais, a été presque intégralement publié à Paris, à trois exceptions près, ce qui souligne le rôle de la métropole française comme centre de légitimation et point de départ de la diffusion internationale de la plupart des auteurs africains francophones au Portugal.

Bien que ce numéro d'*Intercâmbio* s'inscrive dans une perspective lusophone plus large, l'étude se concentre ici exclusivement sur les traductions publiées au Portugal, un choix dicté par la nécessité de circonscrire l'analyse à un espace éditorial cohérent. De même, parmi l'ensemble des auteurs africains francophones traduits au Portugal, seuls quelques cas ont été retenus : il n'était pas possible, dans le cadre limité d'un article, de traiter l'ensemble des trajectoires disponibles. La sélection proposée ne prétend donc pas à l'exhaustivité, mais réunit des parcours suffisamment typiques et contrastés pour mettre en évidence des tendances récurrentes et éclairer les mécanismes de visibilité, de consécration et de discontinuité qui caractérisent la circulation de ces littératures au Portugal.

En effet, l'analyse met en évidence que la réception des écrivains africains francophones publiant depuis la métropole française se structure autour de deux logiques éditoriales distinctes. La première, inscrite dans les circuits commerciaux dominants, privilégie la rentabilité, la nouveauté et la consécration médiatique et institutionnelle. La seconde, plus marginale et engagée, relève d'une logique symbolique, politique ou idéologique, orientée vers la reconnaissance intellectuelle plutôt que vers le succès immédiat. L'analyse vise à réfléchir aux potentialités et aux limites de chacune de ces approches dans la diffusion de la littérature africaine francophone au Portugal, notamment en ce qui concerne la visibilité durable des auteurs, la circulation effective de leurs œuvres et la familiarisation du lectorat portugais avec cette production littéraire.

Pour saisir ces dynamiques, il est essentiel d'examiner les mécanismes qui régissent la circulation de ces ouvrages et déterminent les conditions de leur visibilité au Portugal. Pour ce faire, nous adoptons la perspective de la sociologie de la traduction, qui analyse la circulation internationale des œuvres comme un système structuré d'échanges inégaux, fondé sur des hiérarchies linguistiques et culturelles. Comme l'a montré Pascale Casanova (1999), les relations transnationales reposent avant tout sur des relations de domination, fondées sur une répartition asymétrique du capital linguistique et littéraire. Dans ce système hiérarchisé, la

langue française occupe une position dominante, en raison du capital symbolique accumulé par sa tradition littéraire, qui continue de lui conférer un rôle de référence et de légitimation dans les échanges culturels mondiaux.

Cette hiérarchisation des langues exerce une influence déterminante sur la position des écrivains issus d'espaces littéraires considérés comme périphériques, dont la visibilité et la reconnaissance demeurent conditionnées. Les écrivains africains francophones de notre corpus se trouvent dans une situation paradoxale, puisqu'ils écrivent en français et publient majoritairement en France, tout en inscrivant leurs récits dans des contextes culturels et historiques souvent façonnés par l'expérience coloniale.

Comme l'ont souligné Lisbeth Verstraete-Hansen et Katrien Lievois (2022, p. 316), cette position intermédiaire confère aux littératures africaines francophones un statut particulier, car elle « crée des conditions de circulation qui ne sont identiques ni à celles des écrivains doublement centraux ni à celles des écrivains doublement périphériques ». Il s'agirait ainsi de littératures « semi-centrales », une catégorie qui rend compte de la complexité des trajectoires de ces écrivains, inscrits au centre par leur usage d'une langue de prestige et leur appartenance aux circuits éditoriaux parisiens, mais reliés à la périphérie par leur histoire personnelle et familiale, ainsi que par leurs thématiques.

Dans un champ structuré par la tension entre deux pôles – celui de la circulation à grande échelle, orientée vers la rentabilité et le succès immédiat, et celui de la production restreinte, fondée sur la reconnaissance symbolique et la quête de légitimité culturelle (Bourdieu, 1977) – la traduction de la littérature francophone tend, selon Katrien Lievois et Elisabeth Bladh (2016, p. 13), à s'inscrire dans ce second espace, « où l'accumulation de capital économique se fait à l'aide de l'accumulation de capital culturel ou symbolique, qui après un certain temps se transforme en revenus économiques. » Toutefois, dans le cas des écrivains africains francophones de notre corpus, la publication à Paris et les mécanismes de consécration du champ littéraire français, au premier rang desquels figurent les grands prix littéraires, ont contribué à atténuer cette marginalisation structurelle. En inscrivant certains de ces auteurs dans les circuits centraux de légitimation, ces instances leur offrent un accès à la traduction et à la visibilité internationale, contribuant à reconfigurer partiellement la hiérarchie entre centre et périphérie. Cette inscription au cœur du système littéraire français agit dès lors comme un médiateur conditionnant, dans une large mesure, la possibilité d'une traduction ultérieure vers d'autres périphéries, comme le Portugal.

Le prestige des traductions se construit non seulement à partir du statut symbolique des auteurs, mais aussi de celui de leurs traducteurs (Casanova, 2002), ainsi que de l'action

conjointe d'une constellation d'agents de médiation : traducteurs, éditeurs, critiques et universitaires dont les interventions façonnent les conditions mêmes de la réception des textes. Leur rôle devient d'autant plus déterminant que le marché du livre contemporain est dominé par de grands groupes commerciaux, dont les logiques de rentabilité et de standardisation tendent à reléguer au second plan les enjeux culturels et littéraires (Sapiro et Heilbron, 2007). En marge de ces circuits dominants, d'autres acteurs – notamment des institutions gouvernementales, des organismes culturels ou des éditeurs indépendants – jouent un rôle essentiel dans la circulation restreinte, en soutenant la traduction et la diffusion d'ouvrages à faible rentabilité économique mais à forte valeur symbolique. Ces interventions permettent, dans une certaine mesure, de contrebalancer la tendance à la standardisation (Bourdieu, 2002). Ainsi, comme le rappellent Sapiro et Heilbron (2007, p. 104), les agents de médiation se répartissent entre ceux qui contribuent à préserver l'ordre établi et les hiérarchies symboliques du champ littéraire, et ceux qui tentent de les subvertir, en promouvant la visibilité d'auteurs et de textes issus des marges.

Cette dynamique de consécration et de hiérarchisation se manifeste dans les « opérations de marquage » (Bourdieu, 2002, p. 4), qui accompagnent la transposition des textes littéraires dans un nouveau contexte culturel. Ces opérations – qu'il s'agisse du choix de la maison d'édition, de la collection, du nom du traducteur ou encore des éléments paratextuels (couvertures, quatrièmes de couverture, notices, présentations éditoriales) – contribuent à orienter la lecture et à façonner la réception des œuvres traduites. Elles traduisent souvent, dans l'espace lusophone, la prolongation des mécanismes de légitimation issus du champ littéraire français, tout en révélant les stratégies locales de positionnement symbolique. Leur analyse, même ponctuelle, permettra de comprendre comment ces traductions sont inscrites dans le champ littéraire portugais et dans quelle mesure elles reproduisent ou reconfigurent les hiérarchies du système mondial de la traduction.

### **1. Le pôle de production à grande ou moyenne échelle : la logique marchande et les effets des prix littéraires**

Cette première partie de l'article se penche sur les auteurs traduits et publiés dans le cadre du pôle de grande ou moyenne production, où la traduction obéit principalement à une logique commerciale liée aux effets de mode et à la consécration par les prix littéraires. Ces traductions se caractérisent par une circulation rapide, publiée dans la foulée d'une récompense ou d'un succès critique en France, mais rarement suivie d'une stratégie éditoriale cohérente ou

durable. Si elles ont le mérite d'introduire auprès du public portugais des voix francophones jusque-là méconnues, contribuant ainsi à enrichir le polysystème littéraire portugais (Even-Zohar, 1990), leur impact reste limité et éphémère : la traduction d'un ouvrage primé n'entraîne que rarement celle des textes suivants, empêchant la constitution d'un lectorat fidèle et d'une réception critique consolidée. Afin d'illustrer ces dynamiques, nous examinerons deux ensembles d'exemples : d'une part, deux auteurs dont plusieurs ouvrages ont été traduits au Portugal, Tahar Ben Jelloun et Leïla Slimani, d'autre part, quatre écrivains n'ayant fait l'objet que d'une seule traduction à ce jour, Hédi Kaddour, Ahmadou Kourouma, Mohamed Mbougar Sarr et Gaël Faye.

Tahar Ben Jelloun, écrivain marocain né à Fès et installé en France, est l'un des auteurs francophones les plus traduits au monde (Lievoy, 2006, p. 67). Son œuvre, écrite en français mais profondément ancrée dans l'imaginaire maghrébin, connaît une diffusion internationale exceptionnelle : certains titres, tels que *Le racisme expliqué à ma fille* ou *L'Enfant de sable*, ont été traduits dans plus de quarante langues (Sardin, 2009, p. 152-154). L'obtention du prix Goncourt en 1987 pour *La Nuit sacrée* a joué un rôle déterminant dans l'internationalisation de l'écrivain, en fournissant une légitimation symbolique décisive dans le champ littéraire mondial. Cette visibilité s'accompagne de prises de position critiques et de polémiques<sup>1</sup>.

Au Portugal, onze de ses ouvrages ont été publiés, répartis entre sept maisons d'édition<sup>2</sup> et traduits par autant de traducteurs<sup>3</sup>, ce qui témoigne d'une absence de projet éditorial cohérent autour de son œuvre. Les dates de publication et de traduction suggèrent que le prix Goncourt, obtenu en 1987 pour *La Nuit sacrée*, a joué un rôle décisif dans sa diffusion au Portugal, étant donné que sa première traduction, *A noite sagrada*, paraît dès 1988, un an après l'attribution du prix. *L'Enfant de sable*, publié en 1985, n'est traduit qu'en 1990, sous le titre *A criança de areia*, soit cinq ans plus tard, ce qui semble confirmer l'effet du prix sur la réception de l'auteur. À partir de cette date, la plupart de ses titres sont traduits dans un délai d'un à deux ans seulement après leur parution en France, signe d'un intérêt soutenu et d'une volonté d'actualiser rapidement sa présence sur le marché portugais. Cette dynamique se maintient jusqu'en 2005, avec la publication d'*Amours sorcières* (2003), deux ans après sa sortie en France. Toutefois, après 2005, ce rythme de publication ralentit : *O primeiro amor é sempre o último* paraît en 2012

---

<sup>1</sup> Selon Véronique Porra (2010, p. 129), Ben Jelloun a parfois été accusé d'opportunisme littéraire, notamment lors de la publication de *Cette aveuglante absence de lumière* (2001), certains commentateurs estimant que son engagement tardif sur la question des prisonniers politiques marocains coïncidait avec une stratégie d'alignement sur les attentes du marché éditorial international.

<sup>2</sup> Bertrand, Estampa, Caminho, Presença, Asa, Cavalo de Ferro et Quidnovi.

<sup>3</sup> Maria Carlota Álvares da Guerra, Maria Teresa Brito, Ângela Sarmento, Maria Bragança, Maria do Rosário Mendes, Ana Tavares, Francisca Guerra.

et *O racismo explicado aos meus filhos*, une réédition d'une traduction antérieure, est publié en 2023. Aucun nouvel ouvrage de Ben Jelloun n'a été publié au Portugal depuis, ce qui marque la fin de cette période de forte visibilité et souligne le caractère conjoncturel de son succès dans l'espace éditorial lusophone.

À noter également que certains choix éditoriaux portugais tendent à universaliser les textes, en en atténuant parfois l'ancrage culturel. Sa première publication au Portugal a été intégrée dans une collection intitulée « Autores universais » [Auteurs universels], dont l'intitulé oriente déjà la lecture vers une dimension symbolique et intemporelle, plutôt que vers une inscription dans une culture ou un espace géographique spécifique. Cette tendance se confirme dans les traductions de deux de ses titres : *Jour de silence à Tanger* devient *Dia de silêncio*, effaçant la référence à la ville marocaine, tandis que *Le racisme expliqué à ma fille* est d'abord publié sous le titre *O racismo explicado aos jovens* [Le racisme expliqué aux jeunes] (1998), puis *O racismo explicado aos meus filhos* [Le racisme expliqué à mes enfants] (2023). Ces choix, qui privilégient une lecture universelle, symbolique et pédagogique, contribuent à décontextualiser les textes et à neutraliser leur ancrage africain et maghrébin, réduisant ainsi la portée interculturelle des textes.

Malgré l'importance numérique de ses traductions, la plupart de ces ouvrages sont épuisés et non réédités : seuls *A criança de areia* et *O racismo explicado aos meus filhos* demeurent disponibles à la vente. Cette disparition du circuit commercial montre que la diffusion de Ben Jelloun au Portugal, bien que dense sur quelques décennies, relève davantage d'un effet de mode passager que d'un véritable travail de patrimonialisation. En apparence très traduit, l'auteur demeure donc peu présent dans la mémoire littéraire portugaise.

Leïla Slimani, auteure franco-marocaine installée au Portugal, occupe une place singulière parmi les écrivains francophones traduits. À ce jour, sept de ses ouvrages ont été publiés, la plupart dans un délai relativement court après leur parution en France, ce qui témoigne d'un intérêt éditorial soutenu. Sa première publication au Portugal remonte à 2017, avec la traduction de *Chanson douce*, pour lequel elle a reçu le prix Goncourt en 2016, distinction qui semble avoir déclenché son introduction sur le marché lusophone. La couverture de la première édition portugaise en atteste, qui affiche explicitement la mention du Prix Goncourt et du Prix Renaudot (le roman figurant parmi les finalistes de ce prix), références absentes des rééditions ultérieures. Le succès de *Chanson douce* a également favorisé la traduction de *Dans le jardin de l'ogre*, publiée en 2018, seulement deux ans après le Goncourt, bien que l'édition originale chez Gallimard date de 2014.

La Trilogie *Le Pays des autres* a, elle aussi, bénéficié d'une diffusion rapide : le premier volume a été traduit un an seulement après sa parution en France, et les deux suivants au cours de la même année, ce qui est rare pour les écrivains français ou francophones au Portugal. Sa plus récente publication en 2025, *Levarei o fogo comigo (J'emporterai le feu)*, illustre bien la stratégie éditoriale mise en œuvre. La couverture est ornée d'une bande promotionnelle qui reprend des extraits de critiques issues de grands journaux parisiens, ainsi que des mentions rappelant les principaux prix littéraires reçus par l'autrice, dont le Goncourt, renforçant ainsi l'image d'une écrivaine consacrée.

Six de ses ouvrages ont été publiés par la même maison d'édition, Alfaguara (appartenant au groupe Penguin Random House), et traduits pour la plupart par Tânia Ganho. Tânia Ganho traduit depuis plus de vingt ans des auteurs tels qu'Annie Ernaux, Chimamanda Ngozi Adichie, Hervé Le Tellier ou Maya Angelou. Également romancière, elle a aussi enseigné la traduction à l'Université de Coimbra, et jouit d'une visibilité rare pour une traductrice, ce qui contribue sûrement à la diffusion de Slimani au Portugal.

Cette cohérence éditoriale et cette continuité de collaboration laissent entrevoir une stratégie durable de publication, faisant de Slimani une exception notable dans le paysage de la traduction des littératures africaines francophones au Portugal. Son seul ouvrage publié en dehors d'Alfaguara – la bande dessinée *Nas suas mãos: a incrível vida de Suzanne Noël (À mains nues)* – est paru chez Iguana, autre maison appartenant au groupe Penguin, confirmant ainsi la centralisation de sa diffusion dans le même réseau éditorial.

Enfin, la présence prolongée de l'autrice au Portugal, ses rencontres avec le public et les entretiens réguliers accordés à la presse ont renforcé sa visibilité médiatique et contribué à sa stabilisation dans le paysage littéraire portugais. Reste à savoir si cette dynamique se consolidera sur le long terme ou si, à l'instar de celle de Tahar Ben Jelloun, elle s'essoufflera après quelques décennies, reproduisant le cycle intermittent propre à la réception des littératures francophones africaines au Portugal.

L'influence des prix littéraires français sur la sélection des œuvres traduites au Portugal se retrouve également chez d'autres auteurs, comme le montrent les cas suivants. Le roman *Les Prépondérants* (2015) de l'écrivain franco-tunisien Hédi Kaddour, lauréat du Grand Prix du roman de l'Académie française, a été traduit au Portugal dès 2016. La couverture de l'édition portugaise met bien en évidence la mention du prix et l'année de son attribution – une stratégie de marquage commercial destinée à positionner le livre comme une nouveauté prestigieuse.

Le roman *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, publié en 2000 et récompensé la même année par le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des lycéens, a été traduit au Portugal

sous le titre *Alá não é obrigado* en 2004, et publié chez Asa. Comme le rappelle Claire Ducournau (2006, s.p.), ce roman marque le passage de l'auteur du pôle restreint au pôle de grande production, dans un contexte de forte visibilité médiatique autour du thème des enfants-soldats. L'édition portugaise affiche, au-dessus du titre, la mention explicite des deux prix littéraires, signalant d'emblée le capital symbolique qui légitime la traduction. Sur la couverture figure également un extrait du *Nouvel Observateur* qui qualifie le roman de fable politique « destinée à figurer parmi les grands classiques de la littérature africaine », érigeant ainsi, à peine quatre ans après sa parution, l'œuvre au rang de classique instantané. Cette stratégie met en valeur des aspects universels du roman, tout en inscrivant la traduction dans une logique commerciale et symbolique de consécration typique du pôle de grande production.

Plus récemment, *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, lauréat du Prix Goncourt 2021, a été traduit dès 2022 sous le titre *A mais secreta memória dos homens* et publié chez Quetzal. La couverture de l'édition portugaise affiche clairement la mention du prix, inscrite juste sous le nom de l'auteur, marquant ainsi la légitimation symbolique importée du centre littéraire français. Un phénomène similaire s'observe avec Gaël Faye, dont *Jacarandá* (2025) paraît au Portugal un an seulement après la sortie française de *Jacaranda* (2024). L'édition portugaise, publiée chez Relógio d'Água, affiche en couverture la double mention du Prix Renaudot 2024 et du Choix Goncourt Portugal 2025. Cette version a par ailleurs bénéficié d'un soutien financier de l'Institut français, ce qui confirme le rôle déterminant que les réseaux institutionnels peuvent jouer dans la circulation transnationale des littératures francophones. La presse portugaise s'en est d'ailleurs fait l'écho : un article paru dans le quotidien *Público*, daté du 5 juin 2025, dans le supplément culturel *Ípsilon*, titrait « Choix Goncourt Portugal attribue le prix à *Jacaranda* de Gaël Faye », avec le sous-titre : « La traduction portugaise de *Jacaranda* arrivera en librairie en juillet, publiée par Relógio d'Água » (Lusa, 2025). L'article identifie l'auteur comme franco-rwandais et présente le roman comme un récit sur le génocide de 1994, tout en précisant que la traduction portugaise a été réalisée avec le soutien du Programme d'aide à la publication de l'Institut français de Paris.

Toutefois, aucune autre œuvre de ces quatre auteurs n'a été traduite au Portugal, ce qui limite leur présence sur le marché lusophone. L'ensemble de ces cas illustre la dépendance du marché portugais à la consécration parisienne et à la logique du succès immédiat. Les auteurs traduits le sont souvent à la faveur d'un prix ou d'un engouement momentané, mais sans stratégie de long terme ni travail de valorisation durable de leurs œuvres. Ces circulations éphémères, soutenues par les réseaux institutionnels et les effets de prestige, laissent peu de traces dans le champ littéraire portugais.

## 2. Le pôle de production restreinte : projets éditoriaux engagés et circulation discrète

En marge du marché éditorial dominé par la logique commerciale et la recherche du succès immédiat, quelques éditeurs portugais ont développé des projets relevant du pôle de production restreinte (Bourdieu, 1977). Ces initiatives se distinguent par leur dimension culturelle, pédagogique ou idéologique, privilégiant la traduction d'auteurs africains et la constitution de collections thématiques cohérentes. Deux exemples méritent une attention particulière : le projet Falas Afrikanas<sup>4</sup> et la collection « Raízes » publiée par Europress.

Le projet Falas Afrikanas se définit comme une initiative éditoriale indépendante consacrée à la traduction d'auteurs africains publiant dans d'autres langues que le portugais. Sur le site, le collectif affirme : « Les traductions collectives, associées à une réflexion sur les textes, les contenus, les auteurs et les contextes, seront privilégiées. » On y invite d'ailleurs toute personne intéressée à proposer des textes ou à participer aux traductions. Cette démarche participative et non lucrative confère à la traduction une dimension militante et communautaire, conçue non comme un métier, mais comme un acte de médiation culturelle et politique.

Le catalogue de Falas Afrikanas, encore modeste, comprend, pour ce qui est des auteurs francophones, deux ouvrages pour enfants de Véronique Tadjo, *O senhor da dança (Le Seigneur de la danse, 1988)* et *O grão de milho mágico / Andzoho ya masalamusu (Le Grain de maïs magique, 1996)*, une édition bilingue en portugais et xichangana, une langue africaine. Ces ouvrages, initialement publiés aux Nouvelles Éditions Ivoiriennes, témoignent d'un intérêt pour la diversité linguistique et culturelle africaine.

Les traducteurs associés au projet ne sont pas des professionnels, mais des individus engagés, souvent issus des diasporas africaines. Ainsi, Ariana Furtado, traductrice cap-verdienne des deux textes de Tadjo, professeure au Portugal, revendique dans des entretiens<sup>5</sup> son engagement antiraciste et son désir de participer à la diffusion de voix africaines peu représentées.

Les conditions matérielles de diffusion soulignent le caractère artisanal du projet : diversité des couvertures, absence d'uniformité graphique, visibilité réduite dans les librairies (même en ligne). La faible accessibilité des ouvrages et la rareté des informations sur les auteurs et les traducteurs témoignent des limites structurelles de ce type d'initiative, sans toutefois diminuer son importance symbolique : elle affirme la possibilité d'une circulation alternative, fondée sur la solidarité et la réappropriation culturelle.

---

<sup>4</sup> Voir : <https://falasafrikanas.wordpress.com/>.

<sup>5</sup> Voir : <https://sinalaberto.pt/com-ariana-furtado-professora-e-tradutora/>.

La maison Europress, plus proche d'une entreprise d'impression et de diffusion que d'un éditeur au sens strict<sup>6</sup>, a lancé à la fin des années 2000 la collection "Raízes" [Racines], qui regroupe une dizaine d'ouvrages d'auteurs africains. Ce projet, singulier dans le panorama éditorial portugais, réunit une dizaine de titres, dont huit traduits du français et un autre vraisemblablement publié à partir d'une version française. Ce corpus, publié presque exclusivement entre 2007 et 2008, témoigne d'un effort concentré de valorisation des littératures africaines francophones. Il comprend notamment deux ouvrages de Léonora Miano (*O interior da noite*, 2007 ; *Contornos do dia que nasce*, 2008)<sup>7</sup>, *Kétala* de Fatou Diome (2008)<sup>8</sup>, *Memórias de porco-espinho* d'Alain Mabanckou (2007), ainsi que le recueil *Mulheres do Sahel: poesia*, d'Angèle Bassolé Ouédraogo (2007), dont la version en français, *Sahéliennes*, a été publiée au Canada en 2006. On y trouve encore *Kaveena* de Boris Diop (2008), *Tango Indiano*, d'Ananda Devi (2008) et *Maya: a filha branca do sonho africano* (2007), traduction d'*Aux États-Unis d'Afrique*, d'Abdourahman Waberi (2006). Enfin, le catalogue inclut également un texte de Rachid El-Daïf, *Mostra as pernas, Leila!* (2007), très probablement traduit de manière indirecte, à partir de l'édition française<sup>9</sup>.

Les couvertures, uniformes et sobres – dominées par des tons bruns et une photographie de l'auteur occupant la majeure partie de la page – donnent à la collection une identité visuelle homogène, évoquant la gravité et la dignité. Ce choix esthétique inscrit la série dans une démarche de valorisation symbolique. Cependant, les noms des traducteurs ne sont pas mentionnés, et aucune notice d'auteur ni présentation éditoriale n'est disponible sur le site d'Europress. Malgré ce manque de transparence, ces ouvrages demeurent encore disponibles en librairie près de deux décennies plus tard, signe d'une circulation discrète mais durable, contrastant avec l'obsolescence rapide observée dans les grandes maisons d'édition.

Ces deux projets, bien que très différents dans leurs structures et leurs moyens, partagent une même ambition : rendre visibles des voix africaines, notamment francophones, hors des circuits dominants. Leur portée reste toutefois limitée : absence de stratégie de diffusion, faible présence médiatique, et manque d'appareil critique ou paratextuel pour contextualiser les œuvres –, ce qui restreint leur impact sur le lectorat portugais. Ces collections semblent

---

<sup>6</sup> Voir : <https://europress.pt/sobre-nos/>.

<sup>7</sup> À part ces deux titres, un autre a été publié au Portugal par la maison d'édition Antígona en 2015, *A estação da sombra*, un titre ayant reçu le Prix Femina en 2013.

<sup>8</sup> Au Portugal un seul autre titre de l'auteure a été traduit, chez les éditions Bizâncio, *O ventre do Atlântico*, publié en 2004.

<sup>9</sup> Bien que l'auteur ait publié son ouvrage originalement à Beyrouth, la traduction portugaise a vraisemblablement été faite à partir de la version française, puisque le titre originel *Insay as-Sayyara* signifie « oublie la voiture », alors que l'ouvrage a été traduit en France par *Fais voir tes jambes Leila*.

s'adresser avant tout à un public déjà initié – enseignants, chercheurs, lecteurs engagés – plutôt qu'à un lectorat large.

Ces initiatives témoignent néanmoins d'un effort de résistance à la logique du marché, en privilégiant des objectifs symboliques et politiques à la rentabilité, le lecteur ne trouvant aucune référence à des prix littéraire sur les couvertures de ces livres.

### **Considérations finales**

Cet article propose un aperçu non exhaustif de la présence et de la traduction des auteurs africains francophones au Portugal. L'analyse d'un corpus d'une quinzaine d'auteurs a mis en évidence l'absence de stratégies éditoriales cohérentes et durables, aussi bien du côté des grandes maisons d'édition que des structures indépendantes. Si elles contribuent à enrichir le polysystème littéraire portugais en y introduisant de nouvelles perspectives culturelles et esthétiques, leur présence demeure fragile, discontinue et marginale, limitant ainsi leur impact réel sur la réception et la circulation durable de ces littératures.

Le panorama étudié se répartit nettement selon la distinction bourdieusienne entre les deux pôles du champ littéraire. D'un côté, les éditeurs inscrits dans le pôle de production à grande ou moyenne échelle orientent leurs choix selon une logique commerciale dominée par la quête de nouveauté, de visibilité et de rentabilité immédiate. Pour ces éditeurs, le passage par le centre éditorial parisien revêt une importance aussi décisive que l'obtention de prix littéraires, comme en témoignent les choix paratextuels opérés sur les couvertures, où ces signes de consécration deviennent de véritables marques de légitimité et d'attraction commerciale. Ces publications, souvent isolées, procurent un accès ponctuel à des voix francophones africaines, mais sans continuité. Dans ce contexte, les auteurs non primés ou publiant depuis des espaces périphériques, exclus des circuits de consécration internationale, se trouvent d'autant plus invisibilisés, leurs chances de publication restant extrêmement conditionnées.

D'autre part, les éditeurs du pôle de production restreinte – souvent de petites structures à diffusion limitée, mais caractérisées « par un degré élevé de politisation » (Sapiro, 2003) – s'efforcent de traduire des ouvrages ignorés par les circuits dominants et de construire des catalogues thématiques ou militants. Ces initiatives témoignent d'une volonté de résistance symbolique à la logique du marché, mais leur faible capacité de distribution et de médiatisation limite leur impact auprès du grand public.

En somme, les traductions des auteurs africains francophones au Portugal s'inscrivent dans un système éditorial instable et asymétrique, où les logiques de consécration, les impératifs

de marché et les initiatives militantes coexistent sans véritable articulation. Ces circulations ne garantissent ni une visibilité durable des auteurs, ni une diffusion effective de leurs œuvres, ni une véritable intégration de ces littératures dans l’horizon culturel portugais, où la francophonie africaine semble demeurer encore largement méconnue. Dès lors, le rôle des politiques publiques, tant portugaises que françaises, apparaît crucial pour favoriser l’émergence d’un véritable espace de traduction interculturel, capable de dépasser les rapports de dépendance hérités. Ces dynamiques révèlent les angles morts d’un champ encore largement dépendant du centre français, où la traduction fonctionne moins comme un espace de dialogue égalitaire que comme le prolongement d’une hiérarchie symbolique mondiale.

## Bibliographie

### Traductions portugaises

- Ben Jelloun, T. (1988). *A noite sagrada* (traduit par M. C. Álvares da Guerra). Bertrand. (Coll. Autores universais)
- Ben Jelloun, T. (1990). *A criança de areia* (traduit par Maria Teresa Brito). Estampa.
- Ben Jelloun, T. (1990). *Dia de silêncio* (traduit par Maria Carlota Álvares da Guerra). Bertrand.
- Ben Jelloun, T. (1992). *De olhos baixos* (traduit par Maria Carlota Álvares da Guerra). Bertrand.
- Ben Jelloun, T. (1995). *O homem quebrado: romance* (traduit par Ângela Sarmento). Caminho. (Série : Uma terra sem amos)
- Ben Jelloun, T. (1998). *O racismo explicado aos jovens* (traduit par Maria Bragança). Presença.
- Ben Jelloun, T. (2000). *O albergue dos pobres* (traduit par Maria do Rosário Mendes). Asa. (Série : Vozes do mundo)
- Ben Jelloun, T. (2003). *Uma ofuscante ausência de luz* (traduit par Maria do Rosário Mendes). Asa. (Série : Vozes do mundo)
- Ben Jelloun, T. (2005). *Amores feiticeiros* (traduit par Maria do Rosário Mendes). Cavalo de Ferro.
- Ben Jelloun, T. (2005). *O escrivão público* (traduit par Maria do Rosário Mendes). Cavalo de Ferro.
- Ben Jelloun, T. (2012). *O primeiro amor é sempre o último: novelas* (traduit par Ana Tavares). Quidnovi. (Série : Ficção estrangeira)
- Ben Jelloun, T. (2023). *O racismo explicado aos meus filhos* (traduit par Francisca Guerra). Presença.
- Devi, A. (2008). *Tango indiano* (traduit par João Marques de Almeida). Europress. (Série : Raízes)
- Diome, F. (2004). *O ventre do Atlântico* (traduit par Carla Cristina Martins de Oliveira). Bizâncio.
- Diome, F. (2008). *Kétala: romance* (traduit par Rita B. Maia). Europress. (Série : Raízes)
- Diop, B. B. (2008). *Kaveena* (traduit par Rita Correia). Europress. (Série : Raízes)
- El-Daïf, R. (2007). *Mostra as pernas, Leila!* (traduit par Joana Marques de Almeida). Europress.

- Faye, G. (2025). *Jacarandá* (traduit par João Ferreira & João Cláudio). Relógio d'Água. (Série : Ficções)
- Kaddour, H. (2016). *Os preponderantes* (traduit par Ana Luísa Cardoso). Porto Editora.
- Kourouma, A. (2004). *Alá não é obrigado* (traduit par Luísa Feijó). Asa.
- Mabanckou, A. (2007). *Memórias de porco-espinho: romance* (traduit par João Marques de Almeida). Europress.
- Mbougarr Sarr, M. (2022). *A mais secreta memória dos homens* (traduit par Catarina Rodriguez & Ana Guerra). Quetzal. (Série : Serpente emplumada)
- Miano, L. (2007). *O interior da noite: romance* (traduit par João Marques de Almeida). Europress. (Série : Raízes)
- Miano, L. (2008). *Contornos do dia que nasce* (traduit par João Marques de Almeida). Europress.
- Miano, L. (2015). *A estação da sombra* (traduit par Maria da Silva Pereira). Antígona.
- Ouédraogo, A. B. (2007). *Mulheres do Sahel: poesia* (traduit par Joana Marques de Almeida). Europress.
- Slimani, L. (2017). *Canção doce* (traduit par Tânia Ganho). Alfaguara.
- Slimani, L. (2018). *No jardim do ogre* (traduit par Tânia Ganho). Alfaguara.
- Slimani, L. (2021). *A guerra, a guerra, a guerra. O país dos outros: parte 1* (traduit par Tânia Ganho). Alfaguara.
- Slimani, L. (2022). *O perfume das flores à noite* (traduit par Inês C. Silva). Alfaguara.
- Slimani, L. (2022). *Vejam como dançamos. O país dos outros: parte 2* (traduit par Tânia Ganho). Alfaguara.
- Slimani, L. (2024). *Nas suas mãos: a incrível vida de Suzanne Noël* (traduit par Tânia Ganho). Iguana.
- Slimani, L. (2025). *Levarei o fogo comigo. O país dos outros: parte 3* (traduit par Tânia Ganho). Alfaguara.
- Tadjo, V. (2019). *O senhor da dança: um conto africano a partir de Lord of the Dance* (traduit par Ariana H. Furtado & Inês Ramos). Falas Afrikanas.
- Tadjo, V. (2020). *O grão de milho mágico / Andzoho ya masalamusu* (traduit par Ariana Furtado & Associação Bantu Mozambiki). Falas Afrikanas.
- Waberi, A. (2007). *Maya: a filha branca do sonho africano* (traduit par Maria João Gaspar de Castro). Europress.

### **Publications en français**

- Bassolé Ouédraogo, A. (2006). *Sahéliennes*. Les Éditions L'Interligne.
- Ben Jelloun, T. (1983). *L'écrivain public*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1985). *L'enfant de sable*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1990). *Jour de silence à Tanger*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1991). *Les yeux baissés*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1994). *L'homme rompu*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1995). *Le premier amour est toujours le dernier*. Éditions du Seuil.

FARIA, Dominique, *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.90-104  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a6>

- Ben Jelloun, T. (1998). *Le racisme expliqué à ma fille*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (1999). *L'auberge des pauvres*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (2001). *Cette aveuglante absence de lumière*. Éditions du Seuil.
- Ben Jelloun, T. (2003). *Amours sorcières*. Éditions du Seuil.
- Devi, A. (2007). *Indian tango*. Gallimard.
- Diome, F. (2003). *Le ventre de l'Atlantique*. Anne Carrière.
- Diome, F. (2006). *Kétala*. Flammarion.
- Diop, B. B. (2006). *Kaveena*. Philippe Rey.
- El-Daïf, R. (2006). *Fais voir tes jambes, Leïla !* (traduit par Yves Gonzalez-Quijano). Actes Sud.  
(ouvrage original publié en 2002).
- Faye, G. (2016). *Petit pays*. Grasset.
- Kaddour, H. (2015). *Les prépondérants*. Gallimard.
- Kourouma, A. (2000). *Allah n'est pas obligé*. Éditions du Seuil.
- Mabanckou, A. (2006). *Mémoires de porc-épic*. Éditions du Seuil.
- Mbougar Sarr, M. (2021). *La plus secrète mémoire des hommes*. Philippe Rey & Jimsaan.
- Miano, L. (2005). *L'intérieur de la nuit*. Plon.
- Miano, L. (2006). *Contours du jour qui vient*. Plon.
- Miano, L. (2013). *La saison de l'ombre*. Grasset.
- Slimani, L. (2014). *Dans le jardin de l'ogre*. Gallimard.
- Slimani, L. (2016). *Chanson douce*. Gallimard.
- Slimani, L. (2020). *Le pays des autres : Première partie – La guerre, la guerre, la guerre*. Gallimard.
- Slimani, L. (2020). *À mains nues*. Les Arènes.
- Slimani, L. (2021). *Le parfum des fleurs la nuit*. Stock.
- Slimani, L. (2022). *Regardez-nous danser : Le pays des autres, 2*. Gallimard.
- Slimani, L. (2025). *J'emporterai le feu. Le pays des autres, 3*. Gallimard.
- Tadjo, V. (1993). *Le Seigneur de la danse*. Nouvelles Éditions Ivoiriennes.
- Tadjo, V. (1995). *Le Grain de maïs magique*. Nouvelles Éditions Ivoiriennes.
- Waberi, A. (2006). *Aux États-Unis d'Afrique*. Jean-Claude Lattès.

### **Autres**

- Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques.  
*Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 3-43.
- Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5, 3-8.
- Casanova, P. (1999). *La République mondiale des lettres*. Éditions du Seuil.
- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 7-20.

FARIA, Dominique, *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.90-104  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a6>

- Ducournau, C. (2006). De la scène énonciative des *Soleils des indépendances* à celle d'*Allah n'est pas obligé...* *COntEXTES* [En ligne], 1. <https://doi.org/10.4000/contextes.77>
- Even-Zohar, I. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. *Poetics Today*, 11(1), 45-51.
- Heilbron, J. et Sapiro, G. (2007). Outline for a sociology of translation: current issues and future prospects. Dans M. Wolf et A. Fukari (dir.), *Constructing a sociology of translation* (p. 93-107). John Benjamins.
- Lievois, K. (2006). Quelques données quantitatives concernant la traduction de la littérature francophone. *Atelier de traduction*, 5-6, 67-78.
- Lievois, K. et Bladh, E. (2016). La littérature francophone en traduction : méthodes, pratiques et histoire. *Parallèles*, 28(1), 2-27.
- Lievois, K. et Cedergren, M. (2024). Circulation, diffusion et réception mondiale de la littérature africaine francophone : introduction. *French Studies in Southern Africa*, 54(1), 1-14.
- Lusa (2025, 5 juin). Choix Goncourt Portugal premeia romance “Jacaranda” de franco-ruandês Gaël Faye. *Público*. <https://www.publico.pt/2025/06/05/culturaipsilon/noticia/choix-goncourt-portugal-premeia-romance-jacaranda-gael-faye-2135752>
- Sapiro, G. (2003). The literary field: between the state and the market. *Poetics: Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts*, 31(5-6), 441-461.
- Sardin, P. (2009). « Trouble dans le genre » – De la traduction anglo-américaine de *L'Enfant de sable* de Tahar Ben Jelloun. *Transatlantica*, 1. <http://journals.openedition.org/transatlantica/4355>
- Porra, V. (2010). Malaise dans la littérature-monde (en français) : De la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation. *Recherches & Travaux*, 76, 109-129. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.411>
- Verstraete-Hansen, L. et Lievois, K. (2022). La littérature francophone subsaharienne en traduction : propositions pour l'étude de la circulation d'une littérature « semi-centrale ». *Meta : journal des traducteurs*, 67(2), 297-320.

## L'ŒUVRE DES FRÈRES GONCOURT TRADUITE : PROJETS TRADUCTOLOGIQUES ET ÉDITORIAUX AU BRÉSIL

Zadig Gama  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brésil  
zadiggama@letras.ufrj.br

**Résumé :** L'œuvre des frères Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt a donné lieu à de nombreux travaux issus de diverses approches, notamment thématiques et interdisciplinaires. Toutefois, les questions relatives à la circulation et à la réception de leur œuvre, en particulier dans des contextes extra-européens, demeurent marginales, les données disponibles sur la traduction des textes des Goncourt apparaissant fragmentaires et peu systématisées. L'examen de fonds brésiliens consacrés à la mémoire intellectuelle nationale met pourtant en évidence la présence de leurs œuvres en français et en portugais du Brésil. Ces traductions relèvent de stratégies de transfert du capital symbolique des Goncourt au profit de leurs médiateurs et participent à des entreprises éditoriales contribuant à la réactualisation de leur image dans le champ littéraire brésilien.

**Mots-clés :** traduction ; champ littéraire brésilien ; entreprise éditoriale ; projet traductologique

**Abstract:** The work of the brothers Edmond de Goncourt and Jules de Goncourt has generated numerous studies drawing on a variety of approaches, particularly thematic and interdisciplinary ones. However, questions relating to the circulation and reception of their work, especially in extra-European contexts, remain marginal, while available data on translations of the Goncourts' texts are still fragmentary and insufficiently systematized. The examination of Brazilian collections devoted to the nation's intellectual memory nevertheless reveals the presence of their works in both French and Brazilian Portuguese. These translations are part of strategies aimed at transferring the Goncourts' symbolic capital to their mediators, while also contributing to publishing enterprises that seek to renew the writers' image within the Brazilian literary field.

**Keywords:** translation; Brazilian literary field; editorial project; translation project

### Introduction

Les frères Edmond et Jules de Goncourt se sont imposés, au fil de près d'un demi-siècle de production littéraire, comme des figures notables du champ littéraire français. D'abord associés à une posture d'écrivains engagés dans la défense de l'art pour l'art, ils ont progressivement modifié cette image en associant leurs œuvres à des entreprises où se mêlaient ambitions esthétiques et intérêts commerciaux. Après la mort de Jules, Edmond poursuit seul

leur trajectoire et met en œuvre un projet destiné à assurer la postérité du nom Goncourt (Gama, 2023). Ce projet, notamment incarné par la fondation de l'Académie Goncourt, a contribué à faire circuler les valeurs esthétiques, morales et sociales portées par leurs écrits au-delà des frontières du champ littéraire français (Bourdieu, 1992), favorisant leur inscription dans le champ littéraire international (Casanova, 2002).

L'élargissement progressif de l'espace de circulation de leur œuvre s'est accompagné de la montée en puissance progressive d'agents et d'institutions investis dans la régulation des flux d'entrée et de sortie des œuvres entre champs littéraires au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Des passeurs (Espagne, 1999), souvent invisibles, tels que des traducteurs, critiques, éditeurs, libraires, propriétaires de journaux, bibliothécaires ou encore administrateurs de cabinets de lecture se sont alors vu attribuer un rôle stratégique : celui de douaniers symboliques, détenteurs d'un pouvoir de consécration, définissant à la fois qui peut être reconnu comme écrivain et les conditions d'exportation et de réception des œuvres étrangères dans leur champ littéraire.

C'est dans cette perspective que se situe le présent article, qui examine l'inscription sociodiscursive des œuvres traduites des frères Goncourt dans le champ littéraire international, avec une attention particulière portée à leur réception au sein du champ littéraire brésilien. En croisant revue de la littérature et analyse exploratoire fondée sur des sources primaires, cette étude propose d'approfondir la compréhension des dynamiques de circulation d'une portion de la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle traduite hors de son champ de production. L'analyse s'attarde sur les projets traductologiques et éditoriaux dans lesquels les textes des Goncourt ont été insérés, en mettant en lumière leur réappropriation dans d'autres champs littéraires, avec un accent particulier sur le cas brésilien. Dans un premier temps, seront présentés et discutés les résultats de travaux récents consacrés à la diffusion des œuvres traduites des Goncourt sur les continents européen, asiatique et américain, afin de formuler les questions préalables à l'examen du cas brésilien.

### **1. L'œuvre des frères Goncourt franchit les frontières du champ littéraire français**

À l'occasion de la vente aux enchères des fonds bibliographiques constitués par les frères Goncourt, organisée un peu moins d'un an après la mort d'Edmond en 1896, il était déjà possible d'observer la présence de leur œuvre en dehors de son champ de production. Dans le catalogue consacré aux « livres modernes » des écrivains, on trouve 22 de leurs titres traduits en langues telles que l'allemand, l'italien, l'anglais, l'espagnol, le danois et le portugais du Brésil (Delzant, 1897). Ces traductions, vendues à l'Hôtel Drouot du 5 au 10 avril 1897, ne

constituent qu'un échantillon de la circulation de l'œuvre des frères Goncourt au-delà de l'Hexagone, ainsi que de la popularisation de leur lecture à travers les versions dans les langues des pays d'accueil.

### 1.1 Pour une cartographie de l'œuvre traduite des frères Goncourt

Lorsqu'on prend en compte les recherches récentes portant sur la circulation et la réception des œuvres des frères Goncourt en dehors du champ littéraire français, les premières questions qui émergent concernent les titres ayant circulé, le décalage entre leur publication dans le champ littéraire français et leur apparition dans un champ littéraire étranger, ainsi que la langue dans laquelle ces œuvres ont été diffusées – en français ou en traduction. Bien qu'il ne soit pas possible de répondre précisément à l'ensemble des questions soulevées, l'organisation de certains éléments récurrents permet d'établir, en premier lieu, que dix-huit titres des frères Goncourt ont été traduits dans le champ littéraire international. Parmi ceux-ci, à l'exception de *En 18.*<sup>1</sup>, on retrouve l'ensemble de leurs romans, ainsi que certaines études monographiques, en plus de traductions partielles du *Journal*, comme l'illustre le Tableau 1 (page suivante) :

---

<sup>1</sup> *En 18.* – dont le titre, marqué par deux points, suggère une décennie indéterminée du XIX<sup>e</sup> siècle – constitue le premier roman des frères Goncourt. Rédigé à la fin des années 1840 à partir des carnets dans lesquels ils consignent leurs observations, l'ouvrage est publié en 1851 par la maison d'édition Dumineray.

**Tableau 1**

*Nombre de traductions par œuvre des frères Goncourt dans le champ littéraire international*

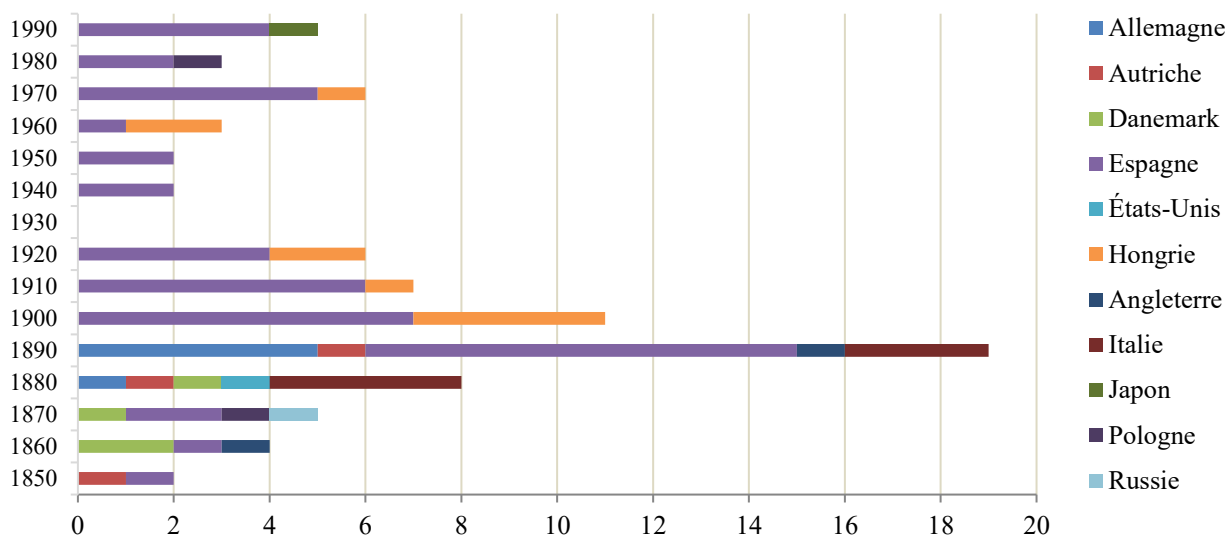
<b>Titre</b>	<b>Nombre de traductions</b>
<i>Les Maîtresses de Louis XV</i> (1858)	8
<i>L'Art au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> (1859)	1
<i>Sœur Philomène</i> (1861)	4
<i>La femme au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> (1862)	1
<i>Renée Mauperin</i> (1864)	18
<i>Germinie Lacerteux</i> (1865)	12
<i>Henriette Maréchal</i> (1865)	1
<i>Manette Salomon</i> (1867)	1
<i>Idées et Sensations</i> (1868)	1
<i>Charles Demailly</i> (1868)	4
<i>Madame Gervaisais</i> (1869)	1
<i>L'Amour au XVIII<sup>e</sup> siècle</i> (1875)	1
<i>La Fille Élisa</i> (1877)	8
<i>Les Frères Zemganno</i> (1879)	6
<i>La Faustin</i> (1882)	7
<i>Chérie</i> (1884)	3
<i>Journal des Goncourt</i> (1887-1896)	4

Tableau construit à partir des données de : Chevrel, 1990 ; Delzant, 1897 ; Gorilovics, 2010 ; Gretchanaia, 2017 ; Medina, Lécivain, 1997 ; Ronsano, 2003, 2008, 2014 ; Sadkowska-Fidala, 2017 ; Sadkowska, 2006 ; Saito, 1995.

Sans qu'il soit possible de déterminer précisément pour quelles raisons il existe dix-huit traductions différentes de *Renée Mauperin*, ainsi que des rééditions ou retraductions de ce roman en allemand, danois, espagnol, hongrois, anglais et italien, ou encore par l'intermédiaire de qui les titres recensés dans le Graphique 1 (page suivante) ont franchi les frontières du champ littéraire français, il reste à savoir quand et où ces traductions ont circulé.

### Graphique 1

*Distribution des titres des frères Goncourt traduits et publiés sous forme de livre dans le champ littéraire international*



Graphique construit à partir des données de : Chevrel, 1990 ; Delzant, 1897 ; Gorilovics, 2010 ; Gretchanaia, 2017 ; Medina, Lécivain, 1997 ; Ronsano, 2003, 2008, 2014 ; Sadkowska-Fidala, 2017 ; Sadkowska, 2006 ; Saito, 1995.

Le Graphique 1 présente le nombre de traductions des œuvres des frères Goncourt en Autriche, au Danemark, en Espagne, aux États-Unis d'Amérique, en Hongrie, en Angleterre, au Japon, en Pologne, en Russie, ainsi que sur les territoires correspondant à l'actuelle Allemagne et Italie, entre 1850 et 1990. La répartition des traductions au fil des décennies révèle que c'est durant la décennie 1890 que les œuvres des frères Goncourt ont connu le plus grand nombre de traductions, avec un total de vingt traductions différentes, le roman étant le genre le plus traduit. Ces données peuvent être interprétées comme faisant partie d'un phénomène de redécouverte de titres publiés plusieurs années auparavant par des maisons d'édition françaises (Gama, 2023), dont les projets éditoriaux visaient à populariser la lecture et à élargir le lectorat du roman, un genre alors en pleine expansion grâce à la presse périodique.

Le Graphique 1 met également en évidence la brièveté du délai nécessaire à l'intégration de certains titres dans divers champs littéraires. Dès les années 1850, au début de la carrière des frères Goncourt, *La Lorette* (1854) circule déjà en Espagne sous le titre *Señora Lorette* (1855), tandis que *l'Histoire de Marie-Antoinette* (1858) paraît en allemand sous le titre *Geschichte der Marie-Antoinette* (1859). Il en va de même pour les derniers romans rédigés uniquement par Edmond : *La Faustin* (1882) est traduite en anglais moins d'un an après sa publication, tout comme *Chérie* (1884), dont la version danoise paraît sous le titre *Marskallens Sønnedatter*. Cette liste pourrait être encore plus étendue si l'on prenait en compte les traductions ayant circulé dans la presse, comme c'est le cas de la publication de *La Faustin* dans le journal

autrichien *Neue Freie Presse*, sous le titre *Juliette Faustin*, presque simultanément à l'apparition du roman en France, dans le journal *Le Voltaire*, fin 1881. Toutefois, la presse, en tant que support de diffusion littéraire, est peu présente dans les recherches mentionnées sur la circulation des œuvres des frères Goncourt à l'international, ne fournissant qu'un aperçu de l'intense échange d'idées et d'imprimés qui marque le XIX<sup>e</sup> siècle.

Bien que limitées, ces données offrent un éclairage significatif sur certaines orientations critiques. On constate notamment que les premiers commentaires sur les romans et les études monographiques des frères Goncourt précèdent les traductions, inscrivant ainsi leurs noms dans le champ de la critique littéraire internationale dès les années 1860. Ils y sont perçus comme des auteurs notables dans le domaine des études historiques, mais peu reconnus pour leur production romanesque – comme en témoigne la critique anonyme parue dans la revue allemande *Magazin für die Literatur des Auslandes* (Chevrel, 1990). Par la suite, leur œuvre est progressivement envisagée comme une expression de la modernité littéraire, notamment dans l'étude hongroise *A naturalista regényről* (1886), de Gyula Haraszti (1858-1921) (Gorilovics, 2010). Au cours des années 1880, un consensus semble s'établir, tant en Espagne qu'en Autriche et en Allemagne, autour de leur rôle de « véritables précurseurs du mouvement [naturaliste] » (Ronsano, 2003), voire d'« ancêtres de [ce] mouvement » (Chevrel, 1990).

## 1.2 Edmond de Goncourt et la traduction

Alors que ses romans étaient traduits et atteignaient de nouveaux publics, Edmond de Goncourt consignait dans son *Journal* la diffusion de son œuvre en dehors du champ littéraire français. C'est ainsi, par exemple, qu'il rapporte la visite de Georg Morris Cohen Brandes le 20 octobre 1889 : « Ce matin, visite du critique danois Brandes qui me parle de ma popularité, dans son pays et en Russie » (Goncourt, 1989, t. 3, p. 336). Cette popularité, qu'il partage avec Edmond, est le fruit de différents acteurs du milieu littéraire, souvent éclipsés par des considérations éditoriales ou économiques, et parfois même relégués au second plan par l'illusion d'une singularité autorale. Parmi ces figures oubliées, on trouve Rudolf Schmidt, qui traduisit *Idées et Sensations* (1866) en danois sous le titre *Tanker og Indtryk* (1889) et l'inclut dans la collection *Dansk Folkebibliothek* (Bibliothèque populaire danoise) (Delzant, 1897). On peut également citer Nathan Joseph Berendsen qui entreprit à son tour la traduction de cet ouvrage des frères Goncourt. L'exploit de celui-ci, probablement entrepris de son propre chef, est relégué à un simple commentaire d'Edmond, qui s'étonne des particularités de cette traduction : « Dimanche, 3 mars [1889] – Berendsen m'apporte aujourd'hui, traduit en danois,

le volume d'*Idées et Sensations*. C'est surprenant qu'il ait été fait à l'étranger une traduction de ce livre de style et de dissection psychologique, de ce livre si peu intéressant pour le gros public français » (Goncourt, 1989, t. 3, p. 236). De son côté, la romancière espagnole Emilia Pardo Bazán semble confirmer que certaines traductions des frères Goncourt ont été réalisées de manière autonome par des passionnés de leurs œuvres : « Dimanche, 23 juin [1889] – Mme Prado Bazán [...] m'apprend que décidément elle a trouvé un éditeur pour sa traduction des *Frères Zemganno*, qui sera illustrée par le plus célèbre dessinateur espagnol du moment » (Goncourt, 1989, t. 3, p. 285).

Le franchissement des frontières du champ de production se fait ainsi à travers une série d'opérations sociales :

[...] une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit ? qu'est-ce qu'on publie ? qui traduit ? qui publie ?) ; une opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le travail de reconstruction du champ d'origine [...]) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquent à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent (Bourdieu, 2002, p. 4-5).

Dans ce cadre, lorsque la logique, semblable à celle de l'importation et de l'exportation de biens de consommation entre pays, est transposée au domaine littéraire, elle place les agents et institutions chargés de la sélection, de la définition et de la lecture des productions littéraires dans une position de contrôle des flux d'œuvres, tant à l'entrée qu'à la sortie. Ces agents et institutions exercent donc leur pouvoir en fonction de divers intérêts, qui résultent à la fois des « affinités liées à l'identité (ou l'homologie) des positions dans des champs différents » (Bourdieu, 2002, p. 5) et de la position qu'ils visent à atteindre dans le champ auquel ils appartiennent. Ils sont responsables de la traduction, de la publication, de l'inclusion dans des collections et de la critique des œuvres, souvent en incarnant une forme d'autorité symbolique, même si leur position n'est pas fondamentalement supérieure ou équivalente à celle des écrivains dont ils régulent l'œuvre. Ces actions peuvent transformer, maintenir ou renforcer des positions dans le champ, et sont motivées par des aspirations conscientes, dont les effets se manifestent dans un projet d'action.

Il existe ainsi des agents et des institutions qui ne se limitent pas à assurer le mouvement d'importation et d'exportation des œuvres, mais qui participent également à une forme de taxation symbolique de ces productions. Cette taxation s'exerce à travers l'assimilation d'une

part du capital symbolique de l'auteur ou du producteur initial par l'agent, ou le groupe d'agents, qui a assuré la transposition de l'œuvre d'un champ national à un autre. Il convient toutefois de souligner que, bien qu'on puisse observer une certaine homologie structurelle entre les champs littéraires et entre les positions occupées par ces agents et celles des producteurs étrangers, il n'existe pas toujours une correspondance exacte entre leurs positionnements. Ce décalage peut mener à une instrumentalisation des productions importées, parfois mobilisées au service de causes que leurs auteurs n'auraient peut-être pas reconnues, voire qu'ils auraient désapprouvées, dans leur contexte d'origine.

## 2. L'œuvre des frères Goncourt traverse l'Atlantique

Dans le cadre d'une recherche menée à partir du catalogue en ligne de la Fundação Biblioteca Nacional (FBN) – la Bibliothèque nationale du Brésil et principale dépositaire du patrimoine bibliographique et documentaire du pays –, seuls 22 titres des frères Edmond et Jules de Goncourt sont recensés<sup>2</sup>. Ce résultat, relativement modeste, contraste toutefois avec les données issues des tiroirs 32 et 155 du meuble à fiches de la salle de consultation publique de la FBN<sup>3</sup>. Ces fiches, manuscrites et dactylographiées, recensent au total 92 volumes : 19 fiches manuscrites et 30 dactylographiées dans le tiroir 32, ainsi que 43 fiches dactylographiées dans le tiroir 155. Ce décalage entre les sources numériques et les archives physiques est encore davantage mis en lumière par l'examen du fonds de journaux et de revues numérisés de la FBN. Loin de se limiter à la présence matérielle de leurs ouvrages dans les collections, l'œuvre des frères Goncourt s'y manifeste sous des formes multiples : annonces de vente, en langue originale ou traduites ; publication de textes littéraires, tant dans la section feuilleton que dans le corps des journaux ; citations issues notamment du *Journal*, sous forme de maximes ou de pensées. À cela s'ajoutent des commentaires critiques sur leurs œuvres, des nouvelles (parfois insolites) concernant leurs auteurs, ainsi que des mentions et notices nécrologiques. Ces multiples occurrences témoignent non seulement de la réception des Goncourt dans la presse brésilienne, mais aussi de leur participation à une dynamique transnationale de circulation des biens culturels. Elles mettent également en évidence le rôle référentiel que leurs œuvres ont pu exercer dans la constitution d'un système de valeurs esthétiques partagées, contribuant ainsi à la formation du champ littéraire brésilien.

---

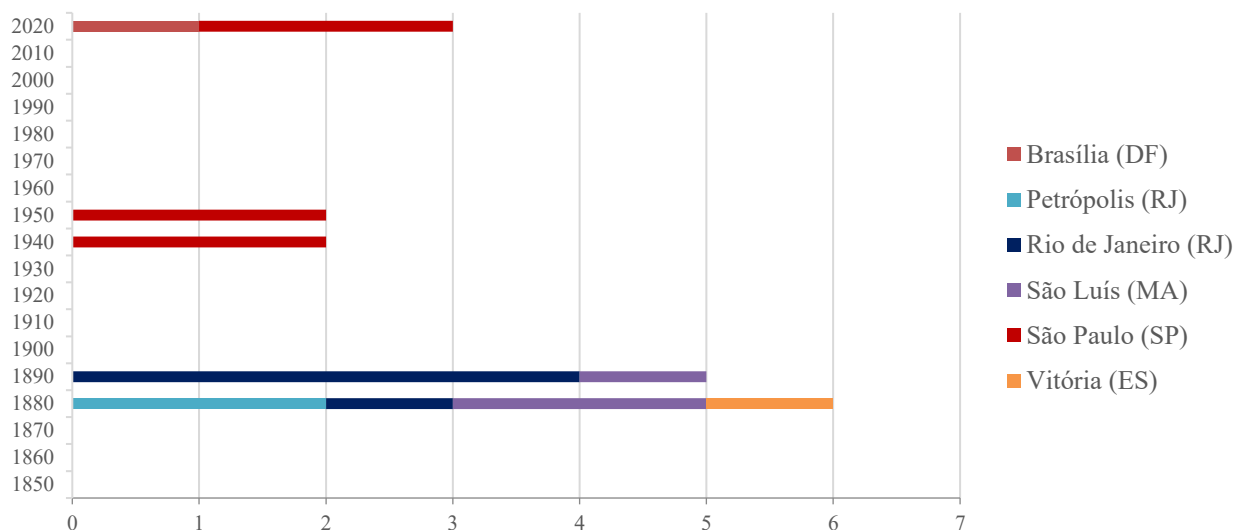
<sup>2</sup> Recherche effectuée le 23 mars 2020 à 9h12 : [http://acervo.bn.gov.br/sophia\\_web/](http://acervo.bn.gov.br/sophia_web/).

<sup>3</sup> Recherche effectuée entre mars et mai 2020.

Si leurs ouvrages ont d'abord été diffusés au Brésil à travers des éditions importées de France – parfois dans un délai relativement court après leur parution (Gama, 2021) –, ce n'est qu'à partir des années 1880 qu'ils commencent à faire l'objet de traductions en portugais.

**Graphique 2**

*Répartition des œuvres des frères Goncourt traduites dans le champ littéraire brésilien*



Le Graphique 2 montre que, durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et au début du XXI<sup>e</sup> siècle, dix-huit traductions en portugais du Brésil ont été publiées, réparties dans six villes appartenant à cinq États brésiliens.

### 2.1 Projets traductologiques et éditoriaux au XIX<sup>e</sup> siècle

La première traduction connue d'un texte des frères Goncourt dans le champ littéraire brésilien est un extrait du recueil *Idées et Sensations* (1866). Il s'agit plus précisément du deuxième texte du volume, initialement sans titre, auquel le traducteur anonyme attribua le titre « A música e a mulher » (« La chanson et la femme »). Publiée dans le journal *A Província do Espírito Santo* le 27 mars 1886, puis reproduite dans *Pacotilha* le 3 mai de la même année, cette traduction offre une lecture du texte des frères Goncourt, à la fois par son changement de support – du livre au journal – et par la mise en page spécifique lors de sa publication. L'ajout d'un titre, la mention explicite des auteurs en conclusion et la mise en avant du texte littéraire en haut de page modifient son statut, en l'ancrant dans les rubriques habituelles des journaux où il paraît. Même si l'intention des éditeurs reste incertaine, le choix de traduire et de publier ce court texte suggère une décision éditoriale consciente, fondée sur l'appréciation d'une

certaine cohérence entre ce passage et la ligne éditoriale des deux journaux. Les lecteurs de *A Província do Espírito Santo* et du *Pacotilha* eurent ainsi accès à un texte ayant revêtu les caractéristiques d'un article de presse, inséré parmi les actualités et les annonces, hors de la section littéraire proprement dite, celle du feuilleton (Gama, 2024). Cette première occurrence d'une traduction d'un texte des frères Goncourt semble esquisser les modalités par lesquelles une grande partie des œuvres de ces écrivains circulera au Brésil à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : à travers la presse généraliste, de manière souvent anonyme et sous forme d'extraits partiels.

Quelques mois après la parution de « A música e a mulher », les lecteurs du *Pacotilha* découvrirent, dans l'édition du 18 septembre 1886, une traduction partielle de *Germinie Lacerteux*, correspondant à une partie du chapitre 37 et à l'intégralité du chapitre 38. Bien que le nom du traducteur et les raisons du choix de cet extrait demeurent inconnus, l'analyse de son contexte de publication permet d'en éclairer les enjeux : insérée sur deux colonnes de la deuxième page du journal, aux côtés de rubriques diverses et non littéraires, cette traduction côtoie également, dans la section feuilleton de la même édition, un autre roman français, *La Morte* (1886) d'Octave Feuillet. La proximité temporelle entre cette parution brésilienne et la réédition illustrée de *Germinie Lacerteux* en France<sup>4</sup> suggère un certain alignement du *Pacotilha* avec l'actualité littéraire parisienne. Tandis que le roman des Goncourt, auteurs alors associés à une littérature du scandale, est présenté sous forme fragmentaire, Feuillet – écrivain reconnu par l'Académie française et très lu, notamment par un lectorat féminin – bénéficie d'une publication intégrale, reflet de son succès éditorial en France (plus de soixante-dix réimpressions en un an) (Gama, 2023). Ce contraste révèle des hiérarchies de réception et suggère que ces traductions brésiliennes ont pu être motivées par la circulation de rééditions françaises.

De leur côté, les lecteurs du *Diário de Notícias* de Rio de Janeiro purent lire, dans les éditions des 20 et 21 novembre 1888, le texte intitulé « Uma escrivaniinha portátil – conto japonês » (« Un secrétaire portatif – conte japonais »), publié en deux parties dans la section feuilleton du journal, avant d'être repris par le *Mercantil* de Petrópolis, les 20 et 24 juillet 1889. Il s'agit d'une traduction non signée de la quasi-totalité du texte « L'Art industriel japonais – fragments d'une préface inédite d'un ouvrage en préparation », paru dans *Préfaces et manifestes littéraires* (1888). Rédigée à la première personne, cette préface s'ouvre sur une référence à la compilation *Tales of Old Japan* (1871), rassemblée par Algernon Freeman-

---

<sup>4</sup> « Ont paru cette semaine : Chez Quantin – *Germinie Lacerteux*, par J. et E. de Goncourt, édition illustrée de dix compositions par Jeanninot, gravées à l'eau-forte par Muller, tirées hors-texte ; volume de la belle collection 'les Chefs-d'œuvre du roman contemporain' » (*Le Temps*, 7 juin 1886, p. 3).

Mitford, et se poursuit par une synthèse de l’histoire des 47 rōnin – un groupe de samourais sans maître. Le titre donné au texte dans la presse brésilienne montre une requalification générique du texte original. Une préface littéraire, à caractère essayistique, est ainsi transformée en conte fictionnel, ce qui en modifie la réception et l’inscrit dans une autre logique éditoriale.

La décennie 1890 marque un tournant avec l’apparition de traductions désormais signées ou publiées dans leur intégralité. C’est notamment le cas d’*Irmã Philomena*, traduction complète de *Sœur Philomène* (1861), parue dans la section feuilleton du *Jornal do Commercio* de Rio de Janeiro entre le 16 septembre et le 18 novembre 1891. Cette version est due à la plume du polygraphe brésilien Luiz Gastão d’Escragnoles Dória, qui s’est lui-même proclamé traducteur officiel des frères Goncourt au Brésil. Il est également l’auteur de la traduction des chapitres 42 et 43 de *Charles Demailly* (1860), publiée dans la revue littéraire carioca *A Semana* le 15 septembre 1894. Par ailleurs, les œuvres et extraits signés par Edmond de Goncourt, conjugués à l’actualité littéraire française, semblent avoir motivé la traduction d’un extrait de *Hokousai* (1896), publiée dans le *Jornal do Commercio* le 30 décembre 1895 (Gama, 2020), correspondant aux pages 116 et 117 de la première édition de cette monographie consacrée à l’artiste japonais éponyme.

Après la mort d’Edmond, les quarante premiers chapitres – sur les soixante que compte le roman *Madame Gervaisais* (1869) – sont publiés dans la section feuilleton du journal carioca *Liberdade*, entre le 11 novembre et le 30 décembre 1896. En clôture de la décennie 1890, de nouveaux extraits choisis d’*Idées et Sensations* (1866) paraissent avec une certaine régularité dans le *Pacotilha*, entre le 13 mai et le 27 novembre 1897.

Les premières traductions des Goncourt au Brésil se font alors de manière fragmentaire, anonyme et dans la presse généraliste plutôt que dans des revues littéraires spécialisées, ce qui indique une forme de réception marginale mais significative. La publication de « A música e a mulher », puis de fragments de *Germinie Lacerteux* et de « Uma escrivaniha portátil... », témoigne d’un intérêt éditorial ponctuel pour certains textes des Goncourt, insérés dans des contextes hétérogènes – rubriques variées, hors de la section feuilleton. Ces traductions illustrent un mode de circulation propre aux œuvres jugées secondaires ou expérimentales dans le contexte brésilien : elles passent par des supports éphémères, sont souvent détachées de leur cadre original, et peuvent être recontextualisées sous des titres nouveaux ou dans des formats adaptés aux contraintes du support journalistique.

En outre, plusieurs genres et œuvres sont abordés : romans, comme *Sœur Philomène* et *Madame Gervaisais*, extraits critiques, comme *Hokousai*, ou encore textes plus expérimentaux, comme *Idées et Sensations*. Cela indiquerait une volonté accrue d’explorer la diversité de leur

œuvre, au-delà des titres les plus connus. Ces traductions révèlent une appropriation pragmatique de la production littéraire française, dans laquelle le passeur culturel (le journal, le traducteur, etc.) tire parti du capital symbolique des écrivains français, tandis que ces derniers bénéficient, en retour, d'une nouvelle modalité de circulation au sein du champ littéraire brésilien.

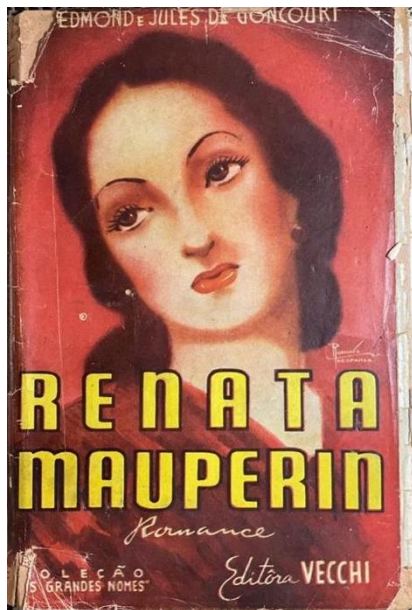
Ainsi, c'est à travers une diffusion fragmentaire et souvent anonyme que l'œuvre des frères Goncourt commence à s'ancrer dans l'imaginaire littéraire brésilien. Le journal s'impose alors comme un vecteur privilégié de diffusion littéraire, suppléant à l'édition traditionnelle et jouant un rôle central dans la réception de la littérature étrangère. L'absence récurrente de mention du traducteur reflète une conception alors largement utilitaire de la traduction, conçue moins comme un acte littéraire que comme un outil d'accès à une culture étrangère.

## 2.2 Projets traductologiques et éditoriaux au XX<sup>e</sup> siècle

Dans les décennies 1940 et 1950, quatre titres des Goncourt sont traduits dans le champ littéraire brésilien, cette fois sous forme de livre : les romans *Renata Mauperin* (*Rennée Mauperin*, 1864), traduit en 1947 par J. da Cunha Borges et *A decaída Elisa* (*La Fille Élisabeth*, 1877) en 1951 par João Henrique, ainsi que les études biographiques *A Du Barry* (*La Du Barry*, 1878), en 1948 par le journaliste et professeur Modesto de Abreu – le seul sur lequel on a pu apporter des précisions – et *Maria Antonieta* (*Marie Antoinette*, 1858), en 1957 par Celestino da Silva. Le passage du journal au livre constitue un changement de support significatif, car il indique qu'il n'y a plus eu d'initiatives individuelles, comme celles des figures actives dans la presse périodique, pour traduire et publier des œuvres ou des extraits des frères Goncourt dans des périodiques. Ces romans et études témoignent de projets éditoriaux qui situent les frères Goncourt et leurs œuvres dans de nouveaux contextes, actualisant ainsi le groupe littéraire dans lequel ils avaient été précédemment classés par la critique.

Le cas de la traduction de *Renata Mauperin* est représentatif. Ce titre a été inclus dans la collection « Os grandes nomes » (« Les grands noms ») de l'éditeur carioca Vecchi, qui regroupait également *As diabólicas* de Barbey d'Aurevilly, *Ela e ele* de George Sand, *Amor, supremo amor* de Heinrich Heine, *A última vontade da morta* d'Emile Zola, *As termas de Mont-Oriol* de Guy de Maupassant, *O beco de Moscou* d'Ilya Grigorievitch Ehrenbourg, *Modesta Mignon* d'Honoré de Balzac, *Os Artamonov* et *Tormenta sobre a cidade* de Maxime Gorki, *O fantasma de Canterville* d'Oscar Wilde, *Amor impossível* d'Anton Tchekhov et *A eterna vítima* d'Henryk Sienkiewicz, comme on peut le voir sur la jaquette du livre.

**Figures 1 et 2**  
*Jaquette du roman Renata Mauperin (1947)*



La collection « Os grandes nomes » réunit des écrivains français aux côtés d’auteurs russes, allemands et d’autres nationalités, nés principalement au XIX<sup>e</sup> siècle, avec seulement deux figures issues de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cela suggère un ancrage temporel clair dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, perçue comme fondatrice de la modernité littéraire. Ainsi, on peut y voir à la fois une reconnaissance d’un certain prestige des frères Goncourt – comme le laisse entendre le nom même de la collection – et leur intégration dans un groupe international d’écrivains.

Le rabat de couverture du volume, en plus de résumer l’intrigue du roman, suggère que celui-ci, grâce à cette traduction en langue portugaise, trouvait une nouvelle place dans le champ littéraire international.

*Renata Mauperin*, l’un des plus beaux et des plus célèbres romans modernes, est le chef-d’œuvre des illustres frères Goncourt [...]. Rédigé dans un style captivant, riche en scènes intenses, d’un vif coloris, véritablement saisies sur le vif. Par la finesse de son analyse psychologique et l’originalité émouvante de son sujet, ce roman mérite pleinement la vaste renommée universelle dont il jouit (Goncourt, 1947)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> « *Renata Mauperin*, um dos mais belos e famosos romances modernos, é a obra-prima dos célebres irmãos Goncourt [...]. Escrito em cativante estilo, cheio de cenas intensas, de vivaz colorido, verdadeiramente captadas da própria vida. Pela finura da análise psicológica, pela originalidade comovedora do seu assunto, este romance merece plenamente a larga voga universal de que vem desfrutando ». Sauf indication contraire, les traductions dans cet article ont toutes été effectuées par son auteur.

Dans le sillage de *Renata Mauperin*, la maison d'édition Vecchi publie deux études monographiques des frères Goncourt, *A Du Barry* et *Maria Antonieta*.

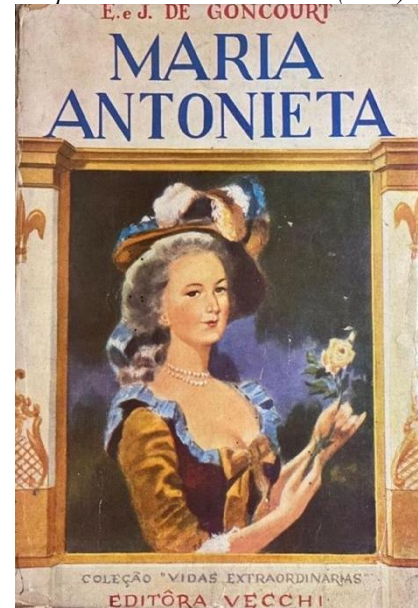
Figure 2

Jaquette de *A Du Barry* (1948)



Figure 3

Jaquette de *Maria Antonieta* (1957)



Ces deux titres ont été intégrés à la collection « Vidas extraordinárias » (« Vies extraordinaires »), dans laquelle figuraient, par exemple, *Luiz da Baviera* écrit par le biographe italien Aldo Oberdorfer et *Carolina Bonaparte* par le biographe français Marcel Dupont, pseudonyme de Marcel Ernest Béchu. Bien qu'ils aient été publiés aux côtés d'œuvres d'auteurs réputés dans le domaine de la biographie littéraire de l'époque, ces études historiques rédigées par les frères Goncourt semblent d'abord avoir été présentées au public sous la forme qui les a rendus célèbres en France, celle de l'étude monographique consacrée aux femmes ayant exercé une influence politique, sociale ou intime sur Louis XV, plutôt que sous celle de biographies classiques.

Cette analyse trouve son appui dans l'examen des autres collections publiées par l'éditeur Vecchi à l'époque. Parmi celles-ci, la collection « Biografias » (« Biographies »), mentionnée sur la quatrième de couverture de *A Du Barry*, où le lecteur pouvait trouver des ouvrages tels que *A vida íntima de Napoleão* d'Octave Aubry, *Rainha Elisabeth e seus trágicos amores com o duque de Essex* de Lytton Strachey et *Santos Dumont* de Manoel José Gondin da Fonseca. Cependant, le rabat de couverture de l'édition de *Maria Antonieta* situe ce titre spécifiquement dans le genre biographique.

La vie de Marie-Antoinette, par les frères Goncourt, est considérée comme l'une des meilleures biographies et des plus complètes jamais publiées sur cette reine malheureuse. Fondée sur une documentation abondante recueillie dans des archives publiques et privées, cette œuvre a permis d'éclaircir bien des zones d'ombre de cette période agitée qui précéda la Révolution française. À travers ses pages magistrales, les lecteurs se sentiront transportés dans les somptueux salons de Versailles, dans l'ambiance de futilité, de luxe et d'intrigue du Trianon. S'ils prêtent l'oreille, ils percevront le cri de la masse, qui, incitée par les leaders révolutionnaires, se prépare à renverser la monarchie française agonisante [c'est moi qui souligne] (ma traduction de Goncourt, 1948)<sup>6</sup>.

En résumé, ces éléments témoignent à la fois de la reconnaissance du prestige des frères Goncourt au Brésil et des stratégies adoptées par les éditeurs et les critiques pour les inscrire dans le paysage éditorial local, en tenant compte de la spécificité littéraire de leurs œuvres. L'analyse des autres collections publiées par la maison d'édition Vecchi, en particulier la collection « Biografias », révèle que l'éditeur opérait une distinction générique nette entre biographies conventionnelles et autres formes de récits historiques. Le choix d'inclure les titres des Goncourt dans une autre collection suggère une volonté de valorisation littéraire ou encore une mise en avant de l'originalité de leur approche historiographique. Alors que *A Du Barry* semble avoir été présenté de manière plus ambivalente, *Maria Antonieta* est explicitement désigné comme une biographie dans son paratexte, ce qui pourrait indiquer une évolution dans la réception et la catégorisation de leurs œuvres au fur et à mesure de leur diffusion en traduction dans le champ littéraire brésilien.

En 1951, s'ajoute aux traductions des œuvres des frères Goncourt en portugais du Brésil *A decaída Elisa*, traduction réalisée par un certain João Henrique, publiée par la maison d'édition Mundo Latino et imprimée sur les presses de l'éditeur Vecchi. Contrairement aux traductions qui l'ont précédée, celle-ci a fait l'objet d'une critique, parue dans le journal *O Estado* de la ville de Florianópolis le 8 juin 1952, et reproduite, partiellement ou intégralement, entre juin et septembre de la même année, dans des journaux et revues des régions Nord-Est, Sud-Est et Sud du Brésil<sup>7</sup>. Le critique anonyme ne se contente pas de présenter l'intrigue du

---

<sup>6</sup> « A vida de Maria Antonieta, pelos irmãos Goncourt, é considerada como uma das melhores e mais completas biografias até hoje publicadas sobre esta infortunada rainha. Fundamentada em farta documentação, colhida em arquivos públicos e privados, esta obra veio a esclarecer não poucos pontos escuros desse agitado período que precedeu a revolução francesa. Através de suas magistrais páginas os leitores sentir-se-ão transportados aos faustosos salões de Versalhes, ao ambiente de futilidade, luxo e intriga do Trianon. Se prestarem ouvido perceberão o clamor da massa que, incitada pelos líderes revolucionários, se apresta a derrubar a agonizante monarquia francesa ».

<sup>7</sup> *O Estado*, 8 juin 1952 ; *Folha Mineira*, 10 juin 1952 ; *Cidade de Goiás*, 16 juin 1952 ; *O Fluminense*, 6 août 1952 ; *O Norte*, 4 sept. 1952 ; *Carioca*, 13 sept. 1952 ; *O Cruzeiro*, 5 sept. 1952.

roman : il rappelle également au lecteur qu'il s'agit d'un ouvrage qui avait suscité la polémique lors de sa parution dans le champ littéraire international :

À l'occasion de sa parution en France, ainsi que de sa traduction et de sa publication dans d'autres pays, *La Fille Élisa* a soulevé une vive controverse entre critiques passionnées et éloges enflammés, qui ont su prendre la hauteur requise pour aborder le problème épineux traité dans le roman (ma traduction de *O Estado*, 8 juin 1952, p. 2)<sup>8</sup>.

De plus, on peut noter un commentaire critique portant sur la traduction et le projet graphique du volume : « Soigneusement traduit par João Henrique, le roman *La Fille Élisa* a été publié par les éditions Mundo Latino dans un élégant volume à la présentation graphique raffinée, enrichi d'une jaquette suggestive en couleurs, réalisée par le peintre Nils » (*ibidem*)<sup>9</sup>.

*A decaída Elisa* se démarque ainsi des autres traductions des frères Goncourt publiées jusqu'alors au Brésil par le fait qu'elle a suscité une réception critique dans la presse. Ce traitement éditorial témoigne d'un écho particulier ou, à tout le moins, d'un intérêt singulier pour cette œuvre lors de sa parution en 1951. La critique souligne la notoriété internationale de *La Fille Élisa*, en rappelant la controverse qu'elle aurait suscitée lors de sa publication en France et dans d'autres pays. Cette mise en contexte indique que le roman était perçu comme une œuvre marquante, apte à susciter débats et réflexions, y compris dans le paysage littéraire brésilien. Le soin apporté à l'édition, tant dans la qualité de la traduction que dans la conception matérielle de l'ouvrage, suggère une volonté de la maison d'édition Mundo Latino de positionner cette publication dans un segment éditorial valorisé, sinon prestigieux. L'association du nom d'un artiste, Nils, à la réalisation de la jaquette, ainsi que l'attention portée à l'esthétique de l'objet livre, participent de cette stratégie de valorisation. Enfin, la large diffusion de cette critique, reproduite dans des journaux et revues de plusieurs régions du pays, atteste d'une réception étendue et relayée, révélatrice de l'intérêt que l'œuvre a pu susciter dans la presse brésilienne de l'époque.

---

<sup>8</sup> « Por ocasião de seu lançamento na França e de sua tradução e publicação em outros países *A decaída Elisa* levantou grande celeuma, suscitando críticas apaixonadas e merecendo aplausos superiores, que consideraram com a devida elevação o espinhoso problema versado no romance ».

<sup>9</sup> « Esmeradamente traduzido por João Henrique, o romance *A decaída Elisa* foi publicado pelas edições Mundo Latino, em elegante volume de primorosa apresentação gráfica, enriquecido com sugestiva sobrecapa em cores, do pintor Nils ».

### 2.3 Projets traductologiques et éditoriaux au XXI<sup>e</sup> siècle

Plus récemment, dans les années 2020, on trouve trois traductions d'œuvres des frères Goncourt : *A pátria em perigo* en 2020, traduction de la pièce de théâtre *La Patrie en danger* (1873), *Diário* en 2021, traduction d'extraits sélectionnés du *Journal des Goncourt* (1887-1896), et *Manette Salomon* en 2024, traduction du roman de 1867. Si, d'une part, la traduction de *La Patrie en danger*, réalisée par le professeur émérite de l'Université de São Paulo (USP), écrivain et traducteur Carlos Alberto da Fonseca, paraît dans *Dramaturgias*, revue académique de l'Université de Brasília (UnB), destinée à un public spécialisé, *Diário* et *Manette Salomon* paraissent dans des projets éditoriaux d'un soin renforcé qui les présentent comme références littéraires et qui visent un public plus large.

En 2021, la maison d'édition Carambaia, dont le siège se situe à Sao Paulo, publie *Diário – Memórias da vida literária*, qui regroupe des extraits du *Journal des Goncourt* choisis, traduits et annotés par Jorge Bastos, traducteur aguerri. L'ouvrage prend pour point de départ l'année de 1860, période où les frères Goncourt s'engagent de manière plus soutenue dans le genre romanesque, délaissant de ce fait les premières années de leur activité au sein du champ littéraire français. En ce qui concerne le texte ayant servi de base à la sélection des extraits traduits, le traducteur précise, dans son introduction, que le *Journal* n'a été publié dans son intégralité qu'à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, totalisant environ 4.500 pages. Face à cette ampleur, le traducteur a choisi de proposer une version condensée, visant à rendre ce manuscrit volumineux accessible et agréable à un lectorat cultivé, mais non spécialiste, en le présentant comme une sorte de manuel destiné à faciliter la compréhension d'une époque (Bastos *in* Goncourt, 2021, p. 5). Cette édition, reliée en couverture rigide et revêtue d'un papier spécial teinté dans la masse avec des dorures, est tirée à seulement 1.000 exemplaires, fait partie de la collection des livres numérotés. La numérotation des exemplaires participe ainsi à une stratégie éditoriale visant à valoriser l'objet-livre, à créer un effet de rareté propice au marché du livre de collection et à séduire les bibliophiles par une édition soignée, souvent mise en circulation avant l'édition grand public.

En 2024, la maison d'édition Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista (Unesp) publie une traduction de *Manette Salomon*, réalisée par le professeur émérite d'Histoire de l'art de l'Université d'État de Campinas et journaliste Jorge Coli. Bien que cette maison d'édition soit rattachée à une université, elle publie non seulement des ouvrages académiques, mais également des œuvres littéraires, brésiliennes ou traduites. C'est le cas de l'œuvre des Goncourt, qui intègre la collection Clássicos da literatura universal (Classiques de la littérature

universelle), dont le but est de permettre au lecteur peu expérimenté de prendre contact avec le canon littéraire universel : « Il ne s'agit pas de proposer des éditions critiques, mais simplement des volumes qui permettent une lecture agréable des classiques », explique le président-directeur de la Fundação Editora da Unesp, Jézio Hernani Bomfim Gutierrez (2020).

Dans la liste des titres qui composent la collection des classiques de la littérature universelle publiés jusqu'à présent, on trouve des romans et des nouvelles qui ont émergé dans six champs littéraires ou aires linguistiques différents. Dans le champ littéraire brésilien : *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida ; *Iracema* de José de Alencar ; *O Ateneu* de Raul Pompeia ; *O cortiço* d'Aluísio Azevedo ; *Quincas Borba* de Machado de Assis ; *O urso* d'Antônio de Oliveira ; *Triste fim de Policarpo Quaresma* de Lima Barreto ; *Urupês* de Monteiro Lobato ; *Macunaíma* de Mário de Andrade. Dans le champ littéraire français : *O Tartufo*, *Dom Juan* et *O doente imaginário* de Molière ; *Eugénie Grandet* d'Honoré de Balzac ; *Os trabalhadores do mar* de Victor Hugo ; *Manette Salomon* d'Edmond et Jules de Goncourt ; *A arlesiana* et *La Doulou* d'Alphonse Daudet, *Lamriel* de Stendhal, *Contos* (divers contes choisis), de Guy de Maupassant ; et *Os deuses têm sede* d'Anatole France. Dans le champ littéraire américain : *Histórias extraordinárias* d'Edgar Allan Poe, *Israel Potter* d'Herman Melville ; *A velha Nova York* d'Edith Wharton ; et *Contos da era do jazz* de Scott Fitzgerald. Dans le champ littéraire portugais : *Amor de perdição* de Camilo Castelo Branco et *A reliquia* d'Eça de Queirós. Dans le champ littéraire britannique : *Oliver Twist* de Charles Dickens et *O agente secreto* de Joseph Conrad. Dans le champ littéraire allemand, *O vaso de ouro* et *Princesa Brambilla* d'E.T.A. Hoffmann. Dans le champ littéraire italien : *O falecido Mattia Pascal* de Luigi Pirandello. Chaque volume comprend une brève présentation de l'auteur et de l'œuvre traduite, écrite par le traducteur, le livre bénéficie d'un design graphique soigné et d'une photo de l'auteur.

Le profil de la collection qui se dessine révèle un certain écart dans l'origine des 31 titres qui la composent jusqu'à présent, groupés dans 27 volumes, dont onze français, neuf brésiliens, quatre américains, deux britanniques, un portugais, un allemand et un italien, et dont trois titres du XVII<sup>e</sup> siècle, vingt du XIX<sup>e</sup> siècle et huit du XX<sup>e</sup> siècle. La traduction de *Manette Salomon* paraît dans une collection à la diversité modérée, dans laquelle il y a une dominance des œuvres françaises et brésiliennes, et à l'orientation dix-neuviémiste, ancrée dans une période charnière de la modernité littéraire occidentale, avec peu d'incursions dans les marges chronologiques ou géographiques.

## Conclusion

L'œuvre des frères Goncourt en portugais du Brésil commença à circuler dans le géant sud-américain à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'abord principalement dans la presse périodique, notamment dans les journaux généralistes, puis en livre à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle – à l'exception notable de *Soror Philomena*, traduction portugaise de *Sœur Philomène* réalisée par un certain Luiz Cardoso, publiée dans la célèbre *Coleção Econômica* de l'éditeur Laemmert en 1895, puis dans la section feuilleton du journal *Correio de Minas* entre le 11 mars et le 3 juillet 1897 (Gama, 2021). Du point de vue de la critique littéraire dans la presse périodique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui était particulièrement attentive aux nouveautés européennes, il est difficile de concevoir une critique véritablement approfondie de ces traductions, étant donné leur arrivée tardive sur le marché littéraire brésilien par rapport à la publication des textes originaux en France. Il convient de rappeler que la production des romans signés Goncourt débute en 1851 avec *En 18...*, et se termine en 1884 avec *Chérie*, le dernier roman de ce genre écrit par Edmond, dont la dernière œuvre, *Hokousai*, publiée peu avant sa mort, date de 1896. La première traduction d'un de leurs textes littéraires écrits en collaboration avec son frère intervient à un moment où le dernier des Goncourt avait déjà annoncé à plusieurs reprises la fin de sa production romanesque. L'absence de nouvelles traductions au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle s'explique probablement par le fait que, à partir des années 1880, le projet de création de l'Académie Goncourt est devenu un sujet récurrent dans les journaux brésiliens. L'actualité suivie par la presse a d'abord transformé en sujet d'actualité les querelles judiciaires concernant les testaments d'Edmond et le sort de sa fortune, puis les écrivains récompensés. Ainsi, les traductions des œuvres des frères Goncourt au Brésil témoignent d'un intérêt tardif et mesuré pour leurs écrits, alors même que ces derniers circulaient déjà en langue française dans le pays depuis les années 1850.

## Bibliographie

- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Bourdieu, P. (2002). Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, 3-8. <https://doi.org/10.3406/arss.2002.2793>

GAMA, Zadig, *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.105-124  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a7>

- Casanova, P. (2002). Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 7-20.  
<https://doi.org/10.3406/arss.2002.2804>
- Chevrel, Y. (1990). La réception des Goncourt dans les pays de langue allemande. *Francofonia*, 19, 133-143. <https://www.jstor.org/stable/43015775>
- Delzant, A. (1897). *Bibliothèque des Goncourt*. Georges Duchesne/Durel.
- Editora Unesp (2020, 5 août). Editora Unesp lança Coleção Clássicos da Literatura.  
<https://editoraunesp.com.br/blog/editora-unesp-lanca-colecao-classicos-da-literatura>
- Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. PUF.
- Gama, Z. (2021). La réception de *Sœur Philomène* au Brésil. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 26, 201-214. <https://doi.org/10.4000/cejdg.768>
- Gama, Z. (2023). A trajetória dos irmãos Goncourt no campo literário francês. *Jangada*, 11(1), 1-26  
<https://doi.org/10.35921/jangada.v11i1.520>
- Gama, Z. (2024). *Idées et Sensations* et le *Journal des Goncourt* dans la presse brésilienne. *Relief*, 18(1), 211-223. <https://doi.org/10.51777/relief19412>
- Goncourt, E. de & J. de (1947). *Renata Mauperin*. (J. da Cunha Borges, Trad.). Vecchi (Col. *Os grandes nomes*). (Œuvre originale publiée en 1864).
- Goncourt, E. de & J. de (1948). *A Du Barry*. (M. de Abreu, Trad.). Vecchi (Coll. *Vidas extraordinárias*). (Œuvre originale publiée en 1878).
- Goncourt, E. de & J. de (1951). *A decaída Elisa*. (J. Henrique, Trad.). Mundo Latino. (Œuvre originale publiée en 1877).
- Goncourt, E. de & J. de (1957). *Maria Antonieta*. (C. da Silva, Trad.). Vecchi (Coll. *Vidas extraordinárias*). (Œuvre originale publiée en 1858).
- Goncourt, E. de & J. de (1989). *Journal des Goncourt*. Robert Laffont.
- Goncourt, E. & J. de (2020). *A pátria em perigo*. (C. A. da Fonseca, Trad.). *Dramaturgias*, 14, 281-375. (Œuvre originale publiée en 1873). <https://doi.org/10.26512/dramaturgias14.34380>
- Gorilovics, T. (2010). La réception hongroise de l'œuvre des Goncourt. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 17, 155-168. <https://doi.org/10.3406/cejdg.2010.1041>
- Gretchanaia, E. (2017). Les frères Goncourt vus par Piotr Boborykine. Dans P.-J. Dufief (dir.), *Les Goncourt diaristes* (pp. 519-536). Honoré Champion.
- Le Temps* (1886, 7 juin).
- Medina, L., & Lécrivain, C. (1997). Traductions espagnoles (1855-1996) des ouvrages des Goncourt. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 5, 282-287. [https://www.persee.fr/doc/cejdg\\_1243-8170\\_1997\\_num\\_1\\_5\\_1457](https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_1997_num_1_5_1457)
- O Estado* (1952, 8 juin).

- Ronsano, F. (2003). *La recepción de la obra de los Hermanos Goncourt en España* [Thèse de doctorat, Universidad de Cádiz]. Dialnet.
- Ronsano, F. (2008). *Germinie Lacerteux* de los Goncourt en España. Dans F. M. Bango de la Campa, A. Niembro Prieto & E. Álvarez Prendes (dir.), *Intertexto y polifonia*, (Vol. 1, pp. 101-108). Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Ronsano, F. (2014). Estereotipos franceses en las novelas traducidas de los hermanos Goncourt : el caso de *Germinie Lacerteux*. Dans A. C. Santos & J. D. de Almeida (dir.), *L'Étranger tel qu'il (s)'écrit* (pp. 175-188). Universidade do Porto.
- Sadkowska-Fidala, A. (2017). Édition polonaise du *Journal des Goncourt*. Dans P.-J. Dufief (dir.), *Les Goncourt diaristes* (pp. 509-517). Honoré Champion.
- Sadkowska, A. (2006). Edmond et Jules de Goncourt en Pologne (1860-1918). *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 13, 237-250. <https://doi.org/10.3406/cejdg.2006.1117>
- Saito, I. (1995). La réception au Japon de l'*Outamaro* d'Edmond de Goncourt. *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, 4, 142-146. <https://doi.org/10.3406/cejdg.1995.1563>

## LA PANDÉMIE DE COVID-19 ET LE RETOUR D'ALBERT CAMUS AU BRÉSIL

Raphael Luiz de Araújo  
Université de Campinas (Unicamp)  
raphaell@unicamp.br

**Résumé :** Cet article analyse la circulation du roman *La Peste* d'Albert Camus dans les médias brésiliens au cours des premiers mois de la pandémie de Covid-19. À partir d'un corpus d'articles de presse, de vidéos YouTube et de publications sur les réseaux sociaux, nous examinons les usages de l'œuvre dans l'espace public, qu'il s'agisse d'interroger la responsabilité politique, de formuler une éthique de la résistance ou de produire des détournements humoristiques. Alors que, chez Camus, l'art procède d'une « correction » du monde (Camus, 2008, p. 288), la littérature est ici mobilisée pour rendre intelligible l'absurdité du fléau. L'analyse met ainsi en évidence une conception de la lecture inspirée de Barthes, Chartier et de Certeau, selon laquelle le sens est activement construit par les lecteurs en fonction de leurs contextes et usages.

**Mots-clés :** Albert Camus ; La Peste ; réception littéraire ; médias brésiliens ; pandémie de Covid-19

**Abstract:** This article examines the circulation of Albert Camus's novel *The Plague* in Brazilian media during the early months of the Covid-19 pandemic. Drawing on a corpus of press articles, YouTube videos, and social media posts, we analyze the ways in which the work was used in the public sphere, whether to question political responsibility, articulate an ethics of resistance, or produce humorous reinterpretations. Whereas, in Camus's thought, art proceeds from a "correction" of reality (Camus, 2008, p. 288), literature is here mobilized to make the absurdity of the disaster intelligible. The analysis highlights a conception of reading inspired by Barthes, Chartier, and de Certeau, according to which meaning is actively constructed by readers in relation to their contexts and uses.

**Keywords:** Albert Camus; The Plague; literary reception; Brazilian media; Covid-19 pandemic

### 1. Relectures d'un classique

La hausse de ventes de *La Peste* en 2020 a provoqué des nombreuses manifestations autour de l'œuvre d'Albert Camus dans les médias. Au Brésil, ce phénomène a été perçu à partir de mars 2020 (Mansque, 2020), quelques semaines après l'annonce du premier cas local de coronavirus par le ministère de la Santé (Oliveira et Ortiz, 2020). On relève la circulation de plusieurs articles en ligne, la diffusion de vidéos sur *YouTube* et des allusions au roman à travers les réseaux sociaux. Ces références esquissent des rapprochements entre les situations

fictionnelles et le fléau qui frappe la planète, mettant en évidence des perceptions locales de la réalité brésilienne.

Avant la pandémie, les événements les plus récents concernant Camus au Brésil étaient liés à l'anniversaire des 70 ans de son voyage dans le pays. Cette visite, qui a eu lieu entre juillet et août 1949, soit deux ans après la publication de *La Peste*, a été célébrée à travers l'organisation de manifestations culturelles ainsi que par la publication de l'anthologie *Camus, o viajante* (2019), dont la préface, rédigée par le critique Manuel da Costa Pinto, met en relief l'impact que l'expérience brésilienne a eu sur l'écrivain. En même temps, le malaise exprimé par Camus dans son journal de voyage a inspiré une interprétation contraire : Alejandro Chacoff dans un article pour la revue *Piauí* (2020) y voit plutôt un refus de la compréhension de la réalité locale, similaire au comportement d'autres intellectuels qui ont visité le Brésil à la même époque.

En ce qui concerne la pandémie de Covid-19, l'écrivain est revenu sur le devant de la scène en raison de la coïncidence thématique entre cette crise sanitaire et l'épidémie de peste bubonique, objet de son roman *La Peste*. La littérature opère ainsi une médiation entre le lecteur individuel et l'événement collectif. Si, d'un côté, Camus affirme dans *L'homme révolté* que « le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme » (Camus, 2008, p. 287), la portée des mobilisations médiatiques soulève, de l'autre, la question de la manière dont ce monde romanesque est réinvesti pour participer aux événements sociaux et politiques, ainsi que de sa capacité à susciter, chez le lecteur, la réflexion, la révolte et même la création. Les références au roman dans les médias s'inscrivent également dans la dynamique de ce que le philosophe Byung Chul-Han appelle un *Schwarm* numérique, un essaim dans lequel des individus singularisés se rassemblent de manière contingente en ligne, sans toutefois s'unir de façon durable autour d'une cause commune (2018, p. 27).

À l'époque le Brésil était le deuxième pays du monde en nombre de morts dues à la Covid-19, avec plus de 108 000 décès, derrière les États-Unis, qui en comptaient plus de 170 000<sup>1</sup>. Face au caractère déconcertant des événements, les lecteurs ont eu recours au roman afin de tenter de rendre cette réalité intelligible, de prendre de la distance et même se forger un code de conduite. Autrement dit, la réalité de la crise sanitaire est à ce point déroutante que le lecteur mobilise la littérature comme outil symbolique afin de lui donner une cohérence et de la

---

<sup>1</sup> Selon les données de l'Université Johns Hopkins, le Brésil figurait parmi les pays les plus touchés par la pandémie de Covid-19 en nombre de décès (Click On Detroit, 2023). D'après les sources officielles, il a occupé la deuxième position mondiale jusqu'à la fin de la pandémie, avec plus de 700 000 morts au moment de la rédaction de cet article, derrière les États-Unis, qui comptaient plus de 1,1 million de décès (Foureau, 2025).

traverser. Pour rendre compte des pratiques de réception, nous avons réuni des articles de journaux et de revues à grande circulation, ainsi que les vidéos les plus vues sur *Google* brésilien, tous publiés entre mars et août 2020. Le public aborde *La Peste* à partir de son arrière-plan historique, de ses prolongements philosophiques et de la posture éthique des personnages au fil du récit. Quelques lecteurs évoquent la responsabilité du gouvernement brésilien s'agissant de la gestion de la crise sanitaire et soulignent l'importance d'une révolte solidaire contre la tyrannie, l'ignorance et le négationnisme. Nous relevons aussi des transgressions plus explicites du texte classique, soit par de fausses citations circulant sur *Facebook*, soit par le biais de références humoristiques dans une bande dessinée de l'artiste Ricardo Coimbra. Ainsi, comme le soutient Roger Chartier dans *L'Ordre des livres*, les œuvres n'ont pas un sens statique, universel ou fixé. Si ceux qui ont le premier pouvoir sur le texte, les créateurs, les différents pouvoirs et les spécialistes, veulent établir une interprétation correcte et des limites à la lecture, la réception, de son côté, invente et déplace cette opération (1998, p. 9).

## 2. Le Brésil sous les yeux de Camus : malentendu ou source d'inspiration ?

La visite de Camus au Brésil a été essentielle pour diffuser son œuvre dans le pays : « [...] il y a seulement 9 articles sur l'écrivain entre 1945 et 1946, à partir de 1947 les articles se multiplient – surtout en 1949 – et dépassent les cinquante textes, évidemment qu'il faut considérer son voyage au pays, en juillet et août 1949, comme un stimulus pour éveiller l'intérêt du public » (Barbieri, 2017, p. 9)<sup>2</sup>. Sa visite a inauguré une nouvelle étape de sa réception qui a eu pour résultat la hausse de sa popularité et la première traduction de l'un de ses livres, *La Peste*, en portugais brésilien par l'écrivain Graciliano Ramos en 1950.

Afin de rendre hommage à cette visite, soixante-dix ans plus tard, ont été organisés des lectures dramatiques, des débats sur son voyage dans le pays, une exposition de photographies et un cycle cinématographique, ainsi que des présentations musicales des *Sambas do Absurdo* par les artistes Juçara Marçal, Rodrigo Campos et Gui Amabis. À la fin du mois d'août 2019, la réédition, en portugais, du journal de voyage accompagnée d'autres textes, tels que la conférence « Le Temps des meurtriers » et le poème en prose « La mer au plus près », dans l'ouvrage *Camus, o viajante*, intègre cette série d'événements célébrant l'anniversaire de la visite de l'écrivain. Dans la préface, le journaliste et critique Manuel da Costa Pinto écrit que si l'on compare les journaux de voyage en Amérique du Nord à ceux d'Amérique du Sud, on

---

<sup>2</sup> Toutes les citations provenant d'articles publiés en portugais ont été traduites en français par l'auteur, sauf mention contraire.

constate que « le Brésil a été le pays qui a marqué Camus le plus profondément. Et cette impression se confirme parce que l'écrivain a situé à Iguape la nouvelle « La Pierre qui pousse » : il s'agit du seul texte fictionnel de Camus qui se passe hors d'Europe ou de sa terre natale, l'Algérie » (2019, p. 8).

Le critique soutient que l'écrivain a porté un regard sur le pays qui ne coïncide pas avec les clichés du tropicalisme ou du métissage ethnique et culturel : « En contraste avec les rapports de voyageurs étrangers – qui habituellement oscillent entre l'idéalisation et l'exotisme –, Camus nous donne une perception beaucoup plus aiguë de la tension entre la nature et l'histoire qu'il a témoignée ici » (*idem*, p. 9). Aussi, comme dans le livre *Triste tropiques*, de Claude Lévi-Strauss, il voit São Paulo comme d'autres villes du Nouveau Monde, à mi-chemin entre un chantier en travaux et des ruines mais, en même temps, tout au Brésil ne lui est pas nouveau : le regard sur quelques villes de son pays natal, Constantine, Oran et Alger dévoilé dans des essais comme « Petit guide pour les villes sans passé » (2008, p. 593), met également en évidence « des villes que l'histoire n'a pas réussi à couvrir avec son vernis de civilisation, des villes qui résistent à la sensibilité codifiée par l'art, aux conventions sédimentées par les règles de convivence » (Pinto, 2019, p. 10).

Alors que la préface de *Camus, o viajante* souligne la richesse des textes de Camus s'agissant du Brésil, dans un article du journal *Folha* de São Paulo du 6 août 2019, Claudio Leal conclut que « le malaise, ou le malentendu, a prévalu dans l'expérience brésilienne » (2020). Et, en mars 2020, dans le numéro 162 de la revue *Piauí*, une revue de culture et de politique de diffusion nationale, le critique et écrivain Alejandro Chacoff voit dans les notes du journal de voyage de Camus un regard tout simplement désintéressé et obtus. Le titre de son essai *Triste nos trópicos* [Triste dans les tropiques] est sans doute une réponse au rapprochement entre Camus et Lévi-Strauss que l'on trouve dans le texte de Manuel da Costa Pinto : Camus aurait eu un comportement semblable à d'autres étrangers ayant visité le pays à l'époque, à l'exemple d'Elizabeth Bishop et Joseph Brodsky. Sa description du paysage local relève d'un lyrisme archaïque, exalte ce que le pays contient de ritualiste, primitif et, de cette manière, l'exclut de la civilisation contemporaine. Inspiré par le primitivisme du poète moderniste brésilien, Oswald de Andrade, l'écrivain aurait manqué d'originalité dans ses notes et ses comparaisons. Il n'aurait pas été capable d'identifier ce que le Brésil a à contribuer au scénario mondial (Chacoff, 2020).

Ainsi, alors que Chacoff critique une soi-disant surestimation de l'expérience de Camus au Brésil, objet d'un désir de « reconnaissance étrangère à tout prix » de la part des Brésiliens, la grille de lecture de Manuel da Costa Pinto, de son côté, consiste à souligner le potentiel créatif

de la rencontre entre Camus et le Brésil. Il sélectionne des notes dans lesquelles Camus indique que l'Amérique du Sud pourrait contribuer à la naissance d'une nouvelle culture, laquelle ferait face à la bêtise mécanique européenne. Le support de son texte, en préface, et son lieu d'énonciation de spécialiste, a pour but aussi de présenter l'évolution de la pensée de Camus (avec ses notions d'absurde et de révolte) et de couvrir d'autres parties de son œuvre. La finalité de son texte est de montrer au lecteur brésilien pourquoi il faut lire *Camus, o viajante* : l'expérience locale a touché Camus « profondément » et il a encore des choses importantes à dire sur le pays.

Même si nous savons que Camus est un écrivain né en Afrique et d'origine modeste, il a d'abord été reçu au Brésil principalement comme un auteur appartenant à la tradition existentialiste française (Barbieri, 2017, p. 116). Cette réception permet d'interpréter la réaction anticolonialiste de Chacoff face à la surestimation des écrivains issus des grands centres de l'hémisphère Nord. Néanmoins, les lecteurs, qui établissent des rapprochements entre la pensée de Camus et la réalité brésilienne dans les médias de grande circulation nationale, tels que Manuel da Costa Pinto dans la préface, demeurent majoritaires.

On pourrait supposer que cela est dû à l'autorité du classique littéraire ainsi qu'à l'héritage des relations entre le Brésil et la France au cours des derniers siècles, héritage qui, selon les mots de Leyla Perrone-Moisés, est marqué par une « attraction immodérée que la culture française a exercée sur les intellectuels et les artistes brésiliens tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et pendant une partie du XX<sup>e</sup> siècle » (2007, p. 50). On peut toutefois ajouter qu'il s'agit surtout d'un effet de la mondialisation et de l'influence des conglomerats numériques, tels qu'*Amazon*, sur les pratiques de consommation et de lecture du public, dans la mesure où il a souvent été mentionné dans les articles de presse que le roman de Camus figurait parmi les ouvrages les plus vendus de la plateforme. Par ailleurs, comme le souligne Perrone-Moisés, les transformations économiques et surtout politiques en Amérique latine à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, marquées à la fois par le développement d'une « latinidade » et, paradoxalement, par l'influence croissante des États-Unis et de la langue anglaise, font que l'adhésion ou la répudiation à l'égard de la France perdent leur fonction structurante. Aux yeux des nouvelles générations brésiliennes, la France devient ce qu'elle est pour une grande partie des jeunes d'autres pays : « élégance, sophistication, musées et, plus récemment, football » (2007, p. 78-79).

Ainsi, par des formes quelque peu différentes de celles de sa venue en 1949, l'écrivain continue de constituer une référence à ses lecteurs pour penser la réalité sociale et politique du Brésil, ce qui permet de mieux comprendre les références à *La Peste* au début de la pandémie

de Covid-19. Dans ce sens, nous relevons les transformations du texte dans sa relation au lecteur, conformément à l'affirmation de Michel de Certeau :

Qu'il s'agisse du journal ou de Proust, le texte n'a de signification que pour ses lecteurs ; il change avec eux ; il s'ordonne selon des codes de perception qui lui échappent. Il ne devient texte que dans sa relation à l'extériorité du lecteur, par un jeu d'implications et de ruses entre deux sortes d'« attente » combinées : celle qui organise un espace *lisible* (une littéralité) et celle qui organise une démarche nécessaire à l'*effectuation* de l'œuvre (une lecture). (Certeau, 1990, p. 247)

### 3. *La Peste* et la révolte contre les autorités brésiliennes

Quand le texte de Chacoff est publié dans la revue *Piauí*, le centre des débats avait déjà changé : c'est *La Peste* qui suscite des manifestations sur Camus au Brésil<sup>3</sup>. Dans les textes et vidéos qui ont le plus circulé, les lecteurs soutiennent que la pandémie fait réfléchir à la condition humaine et que le roman a quelque chose à nous apprendre là-dessus<sup>4</sup>. Lucas Carvalho, sur sa chaîne *YouTube*, *Diário de Leitura*, affirme que le livre « sert à organiser notre expérience actuelle, à verbaliser nos sentiments » (2020). Dans le cas des articles publiés dans les journaux, des extraits du roman sont cités et l'approche de l'expérience de la pandémie est abordée, comme si la chronique pouvait dialoguer avec nous, à l'exemple de l'essai d'Alexandre de Freitas Barbosa, professeur de l'Institut d'Études Brésiliennes de l'Université de Sao Paulo :

Voilà qu'Oran – la ville méditerranéenne – s'est étendue et a pris la planète. Albert Camus, à la fin de son livre de 1947, se méfiait disant que « le bacille de la peste ne meurt et ne disparaît jamais », il pensait que peut-être viendrait le jour où « pour le malheur et l'enseignement des hommes, la peste réveillerait ses rats et les enverrait mourir dans une cité heureuse ». [...] Le jour est arrivé et le livre, une allégorie [...], a beaucoup à nous apprendre (Barbosa, 2020).

La prosopopée qui fait de la ville d'Oran un espace à l'échelle de la planète, ainsi que la présence des rats qui viennent « mourir dans une cité heureuse », illustrent la manière dont l'espace fictionnel se projette sur la réalité extérieure : la crise sanitaire contemporaine devient

---

<sup>3</sup> J'y ai contribué avec quelques articles, interviews et podcasts par le biais de lectures qui abordent la pensée de Camus, du cycle de l'absurde au cycle de l'amour. Une partie de mes contributions au débat se trouvent dans les références bibliographiques.

<sup>4</sup> L'une des exceptions a été un article de l'écrivain Vargas Llosa traduit en portugais pour le journal *El País Brasil*. Llosa écrit sur le thème de la peur devant la mort lors de la pandémie, mentionnant en passant *La Peste*, qu'il juge comme « un roman médiocre, le pire que Camus a écrit » (Llosa 2020).

une continuation de *La Peste* et le roman a le pouvoir d'illuminer cette réalité. Ainsi, le livre est présenté à partir de trois éléments : son rapport soi-disant « allégorique » à l'occupation allemande ; les actions et la conduite éthique de chaque personnage ; les notions de l'absurde et de la révolte. Barbosa commence son texte par un extrait d'un dialogue entre Tarrou et Rieux qui renvoie à une forme de prescription : « [...] chacun la porte en soi, la peste, parce que personne, non, personne au monde n'en est indemne. Et qu'il faut se surveiller sans arrêt pour ne pas être amené, dans une minute de distraction, à respirer dans la figure d'un autre et à lui coller l'infection. Ce qui est naturel, c'est le microbe. » (Camus, 2006, p. 209) Sa lecture permet de révéler une réflexion philosophique, surtout existentielle, qui pourrait nous conduire à affirmer qu'elle n'est pas très éloignée de la première réception que nous avons eue de Camus au Brésil (Barbieri, 2017, p. 31). Néanmoins, l'expérience de la pandémie semble confirmer ces propos, comme si la vie imitait le roman.

Dans des vidéos de *booktubers* et des articles plus courts, on met plutôt en relief les réflexions proposées par le livre que ses aspects esthétiques ou l'expérience de lecture. Il s'agit d'un « grand roman d'idées », selon Aline Aimée, dans son compte rendu du roman sur *YouTube* (Aimée, 2020) et, d'après Matheus Benites sur sa chaîne « Cinema Filosofia Cultura », il faut souligner surtout que Camus « parle de l'absurde » (Benites, 2020). Felício Brasigóis dans le journal *Opção* affirme que le roman fait penser aux « transformations sociales et mentales des sociétés et des personnes qui, d'une manière abrupte et dévastatrice, souffrent de l'imminence ou de la possibilité de la mort, laquelle peut arriver à tous ». Cette réflexion comprend « l'être humain en soi et ses drames existentiels les plus profonds » (Brasigóis, 2020). Dans un contexte où les individus se trouvent entre l'urgence de combattre le virus et la nécessité de rester vigilants, en adoptant des mesures de protection ou en attendant chez soi la baisse du nombre d'infectés, l'œuvre joue le rôle de rappeler au lecteur que l'angoisse face à la mort fait partie de la condition humaine.

Et si, dans l'œuvre de Camus, il y a une connexion claire entre l'absurde et la révolte, les lecteurs passent aussi de la réflexion existentielle à l'affirmation de la solidarité. Selon Ítalo Ogliari, professeur universitaire interrogé par la *Gazeta Zero Hora*, il s'agit de « réfléchir sur [...] ce que nous avons appris, l'absurdité de l'égoïsme et l'importance de la solidarité de la collectivité pour la vie humaine » (Mansque, 2020). Cette tendance, selon laquelle le roman nous offre une conduite éthique à l'égard de la pandémie, est également présente dans l'article paru dans les colonnes du journal de gauche, *Brasil de Fato* : le Frère Vinícios da Silva observe que « c'est dans des situations de 'peste', même si on la nie, que nous concluons que l'individu a une place secondaire face à l'expérience collective dans une société » (Silva, 2020).

Toujours au nom d'une prétendue solidarité, tantôt le virus est de droite, tantôt il est de gauche. Dans un article pour la *Gazeta do Povo*, un journal orienté à droite, le journaliste et écrivain Luciano Trigo interdit d'établir une relation entre la Covid-19 et le débat politique : « [...] il ne convient pas de créer un abîme entre la perception objective des faits et son élaboration symbolique, nous risquons de perdre une fois pour toutes le contact avec la réalité » (Trigo, 2020). Dans ce contexte, *La Peste* défend l'union de tous, au contraire de la guerre qui « divise et empoisonne la société brésilienne » (*ibidem*). Le journaliste regrette d'avoir lu dans un article que le « coronavirus choisit celui qu'il va contaminer à partir de sa classe, sa race et son sexe » et défend que ce serait absurde de traiter le virus de fasciste. Il fallait, en fait, éviter de transformer le malheur collectif en « mesquin débat politique » (*ibidem*).

Pourtant, la tendance récurrente est de transformer la solidarité du roman en principe actif d'une révolte contre le gouvernement brésilien. Les raisons les plus évoquées sont de deux ordres : la gestion de la pandémie et les manifestations antidémocratiques de la part de Jair Bolsonaro. Dans le texte de Gilberto Morbach, 'Albert Camus e a verdadeira peste', publié en juin 2020 dans le journal *O Estado* de São Paulo, un média, lui aussi orienté à droite, la peste prend le visage du président. Morbach affirme que Bolsonaro « vise à franchir toutes les limites de la décence » et, par ailleurs, il regrette « le comportement de la population, comme si tout était normal » (Morbach, 2020). D'une façon similaire, Renato Dias Baptista, professeur de l'Université de l'État de São Paulo (UNESP), remarque dans *l'Observatório de Imprensa* que, comme on peut le lire dans l'œuvre de Camus, le virus accentue les problèmes structurels des sociétés. Bolsonaro et le maire de Rio de Janeiro de l'époque, Marcelo Crivella, mettent en pratique une « idéologie nécrophage » selon laquelle le peuple est tellement abandonné à son propre sort que la moindre action prise par les autorités fait passer le gouvernement pour le défenseur des désespérés alors qu'en fait, ils ne seraient que des vautours qui se nourrissent de corps en décomposition :

C'est à cause du manque de leadership que le virus se dissémine et survit, c'est aussi à cause du négationnisme du président brésilien que la maladie se propage dans le pays. Si on prend en compte sa capacité cognitive réduite, ne pas admettre le réel a été son meilleur mécanisme de défense dernièrement, car sa conduite résonne par le biais de ses partisans. Dans *La Peste*, Camus écrit : « Quand on voit la misère et la douleur qu'elle apporte, il faut être fou, aveugle ou lâche pour se résigner à la peste » (Baptista, 2020).

Et encore sur *YouTube*, même si cette critique politique y est moins fréquente, Rodrigo Foccacio, sur la chaîne *Cultebook*, présente un compte-rendu du roman, soulignant quelques

aspects essentiels comme le dialogue central entre Rieux et Tarrou au cœur duquel est mise en évidence l'importance d'appeler les choses par leur nom correct, « donner le nom de peste à la peste, donner le nom d'extrême-droite à l'extrême-droite, cela est très important et, parfois, cela peut éviter des tragédies plus graves, plus grandes » (Foccacio, 2020). Il finit aussi par relier le fléau ayant ravagé Oran dans le roman de Camus au président brésilien : « la peste va passer, le coronavirus va passer, Bolsonaro va passer » (*ibidem*). À ce propos, cette nécessité de bien nommer les choses est une idée assez connue de Camus<sup>5</sup>, laquelle a été, ironiquement, citée de manière incorrecte par Marine Le Pen dans un article du *The New York Times* en janvier 2015 (Cassely, 2017).

Au Brésil, Camus fait aussi l'objet d'une mention de la part du gouvernement fédéral. Henrique Mandetta, le premier des quatre ministres de la Santé du gouvernement de Bolsonaro a été évincé du pouvoir en avril 2020 pour divergence patente avec le point de vue du président concernant certaines questions essentielles en termes de gestion de la pandémie. En effet, il est opposé à l'utilisation de l'hydroxychloroquine pour traiter les malades atteints par la Covid-19 mais, en revanche, il est favorable aux restrictions sociales dont le but est de réduire la circulation du virus. D'après un article de la revue *Época*, un média de grande circulation dans le pays, Mandetta a fait référence au roman de Camus lors d'une conférence de presse au cours de laquelle il a critiqué le président, disant qu'il était « extrêmement humaniste » (Ferreira et Portinari, 2020) ; c'est là un écho au passage de la première partie du roman dans laquelle le narrateur affirme que les habitants d'Oran étaient des humanistes car ils ne prenaient pas leurs précautions et « ne croyaient pas aux fléaux » (Camus, 2006, p. 59). Lorsque le docteur Bernard Rieux prononce pour la première fois le mot *peste*, le fléau est comparé à une guerre. Les deux sont des atrocités qui exterminent des milliers de vies, mais « trouvent les gens toujours aussi dépourvus » parce qu'elles sont perçues comme des « bêtise[s] », comme « [des] mauvais rêve[s] » qui ne dureront pas (*ibidem*). Cette illusion, créée par l'attachement des concitoyens à la routine, les amène à oublier « d'être modestes » (*ibidem*). Après sa déclaration, Mandetta a affirmé qu'il avait lu le livre récemment et a confirmé qu'il avait fait là une référence implicite à l'égard de ceux ayant eu connaissance du roman de Camus. Cela soulève alors la question de savoir si *La Peste* aurait influencé la perspective de Mandetta sur le gouvernement, ou si c'est plutôt lui qui s'est servi d'une tendance déjà installée pour formuler sa critique à l'égard du

---

<sup>5</sup> Elle figure dans l'essai « Sur une philosophie de l'expression », consacré à la pensée de Brice Parain, philosophe et ami de l'écrivain : « Mal nommer un objet, c'est ajouter au malheur de ce monde. Et justement la grande misère humaine qui a longtemps poursuivi Parain et qui lui a inspiré des accents si émouvants, c'est le mensonge. Sans savoir ou sans dire encore comment cela est possible, il sait que la grande tâche de l'homme est de ne pas servir le mensonge » (Camus, 2006, p. 908).

président. Quoi qu'il en soit, à l'inverse de la création corrigée de Camus, ce n'est pas ici l'artiste qui « donne à l'univers recréé son unité et ses limites » (2008, p. 292), mais l'univers recréé qui participe à une altération du cours des événements extérieurs.

L'éviction du gouvernement d'une personne avec laquelle le président n'était pas d'accord n'était qu'une illustration subtile du caractère autoritaire du gouvernement. Ces prises de position antidémocratiques font aussi l'objet de critiques. Dans le journal *O Estado de Minas*, Luiz Carlos Azedo cite *La Peste* pour prévenir la population contre des manifestations soutenues par Bolsonaro et visant à célébrer le coup d'État militaire de 1964 : « L'allégorie de *La Peste* sert aussi d'avertissement en ce qui concerne certaines manifestations d'appui au régime militaire qui s'est installé au pouvoir après le coup d'État de 1964, dont l'anniversaire a été célébré hier » (Azedo, 2020). Il évoque également l'épidémie de méningite qui a touché le pays dans les années 1970 et la censure que le gouvernement du militaire Ernesto Geisel avait imposé sur le sujet. Le journal pour lequel il travaillait à l'époque, *O Fluminense*, a dû faire face à une grande crise politique à cause d'une photographie qu'il a faite d'une infirmerie pleine d'enfants souffrant de méningite. Ce cliché a contribué à exercer une pression sur le gouvernement et plus de 80 millions d'enfants ont été vaccinés contre la maladie l'année suivante.

Alexandre de Freitas Barbosa, dans l'article déjà cité, affirme que le Brésil « a été infecté depuis que le grotesque capitaine [Bolsonaro] a prononcé le nom du bourreau le 16 avril 2016. Depuis lors, nous vivons sous le signe de la peste » (Barbosa, 2020). Il s'agit d'un hommage au colonel Brilhante Ustra qui, comme Ernesto Geisel, a été l'un des présidents du pays pendant la dictature militaire. Bolsonaro a évoqué Ustra lors de la procédure de destitution de Dilma Rousseff. La mention à Ustra a été vue à l'époque comme un acte sadique, car il a commandé des sessions de torture contre Dilma dans le Centre d'opération de défense interne (DOI-Codi) à São Paulo, en 1970. Selon la Commission nationale de vérité, on compte 434 morts et disparitions de personnes durant la période où Ustra était en fonction (Guimarães, 2018). La relation entre le fléau d'Oran et le mal causé par un régime politique, déjà présente dans la réception du roman à la fin des années 1940 et suggérée par l'épigraphe de Daniel Defoe<sup>6</sup>, est actualisée dans le contexte brésilien, sous un gouvernement nostalgique d'une dictature.

Il y a aussi des lectures qui réunissent l'argument philosophique du roman et la critique du gouvernement. Dans un moment de dispute politique entre ceux qui étaient favorables aux

---

<sup>6</sup> « Il est aussi raisonnable de représenter une espèce d'emprisonnement par une autre que de représenter n'importe quelle chose qui existe réellement par quelque chose qui n'existe pas. » (Defoe cité par Camus, 2006, p. 33)

confinements et aux vaccins et, à l'opposé, ceux qui soutenaient le parti du président (et d'autres politiciens dans le monde à l'époque, comme Donald Trump), en faveur d'un retour à la circulation normale au nom de l'économie, le livre tient lieu d'outil en faveur de la cause des premiers. À part l'accent mis par l'opposition sur le rapprochement du gouvernement avec le néofascisme, la plupart des lecteurs en question sont des journalistes, des professeurs, des artistes, une classe attaquée par le gouvernement actuel. Comme le montrent les scientifiques et les données concernant la pandémie, les décisions des autorités brésiliennes ont eu un grand impact sur les taux de contamination et de mortalité dans le pays (Senado Notícias, 2021). Bolsonaro a fait plusieurs déclarations méprisant l'importance du virus tout au long de la pandémie : « Le pouvoir destructeur de ce virus est surdimensionné », « Ce n'est qu'une petite grippe », « Je ne suis pas fossoyeur », « Et alors ? Je regrette. Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? », « C'est comme la pluie, un jour ça va vous atteindre », « Ne soyons pas un pays de pédés », etc. (Oliva, 2021). En avril 2021, la « Commission d'enquête sur la Covid-19 » a été mise en place par le Sénat fédéral, son objectif étant les actions et les omissions du gouvernement pendant la pandémie. Parmi les révélations, il a été prouvé que les membres de l'actuel gouvernement avaient promu l'usage d'un kit de traitement précoce à la Covid-19, diffusant par ailleurs des informations fausses sur l'effet des vaccins. En outre, ils ont ignoré plus de cent courriels de l'entreprise Pfizer pour acquérir le vaccin contre le virus et ont été accusés de corruption s'agissant du contrat pour l'achat des vaccins de l'entreprise indienne Covaxin, dont le prix était le plus élevé parmi tous les vaccins proposés au Brésil. Après les investigations, le contrat a été suspendu.

Face à l'irrationalité et aux conséquences létales des actions du gouvernement, la littérature est paradoxalement mobilisée au nom d'une conduite raisonnable, en raison de sa capacité, selon Barthes dans *Leçon*, à faire « tourner les savoirs » (1978, p. 18) et à les transformer en énonciation. Bien que la littérature et la science occupent « des lieux différents de la parole » (*idem*, p. 20), la réactivation de la création corrigée de Camus permet au public lecteur d'y puiser un pouvoir d'énonciation capable de faire contrepoids au discours politique et de fabriquer « du destin sur mesure » (Camus, 2008, p. 288).

#### **4. Métaphores de Camus et de *La Peste***

Les références à Camus et au roman ne se limitent pas au contexte politique brésilien. Elles inspirent des cours de littérature, des podcasts, des débats en ligne, une adaptation au théâtre, de fausses citations et même une bande dessinée. Comme un bien culturel qui circule,

Camus se métamorphose à travers plusieurs interprétations, étant aussi parfois transformé en lieu commun dépassé. Ces diverses appropriations du livre et de l'image de l'auteur exposent les positions des lecteurs au jeu social du moment, comme s'ils renforçaient la conclusion de Roland Barthes dans son célèbre essai « La mort de l'auteur » : « l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens » (1986, p. 66).

La flexibilité de l'œuvre est mise en relief par l'écrivain Silviano Santiago dans un article publié dans la *Folha* de São Paulo en avril 2020, où il affirme que le roman de Camus invite à une lecture métaphorique. Il explique que lorsqu'il était professeur au sein du département de français de l'Université de l'État de New York, entre 1956 et 1971, il proposait une lecture de *La Peste* inspirée de l'épigraphe de Defoe. Ainsi écrivait-il sur le tableau noir : « ne pas s'accrocher au thème concret du roman ». Il s'agissait là d'une manière de diriger la lecture des étudiants peu expérimentés : « J'ai remarqué que les jeunes lettrés et le peuple pragmatique sont immédiatement électrifés quand on parle de comparaison, d'analogie, de métaphore, d'allégorie et de symbole. C'est comme s'ils regardaient un film de fiction scientifique » (2020).

Au fur et à mesure que ses cours avançaient dans le temps, Santiago montrait à ses étudiants que le roman permet de regarder de façon critique le corps social. Usant de polyphonie éthique, il le lisait à la lumière de Foucault et de ses œuvres sur les institutions modernes de confinement : *Histoire de la Folie* (1961), *La Naissance de la clinique* (1963), *Surveiller et Punir* (1975). Tandis que le philosophe français met en relief les mécanismes de division sociale par lesquels certains sujets sont exclus, ce qui aboutit à « la dévalorisation, [au] mépris, [à] l'horreur, [au] dégoût... du groupe séparé » (Santiago, 2020), les dialogues de *La Peste* divisent les sujets en même temps qu'ils valorisent les différentes voies pour la construction d'une sociabilité sans exclusion. La relecture de l'œuvre de Camus n'aurait pas pour but d'offrir une solution à l'actuel problème qui nous sépare, mais pourrait être une manière de comprendre « la décadence du corps social [...] Il s'agit de connaître toutes les figures à l'état d'étude en laboratoire (si vous me permettez cette métaphore qui n'a, finalement, rien de métaphorique ces dernières semaines) au moment où elles se présentent comme affirmatives, sages, informées... » (*ibidem*).

Néanmoins, tous les lecteurs ne sont pas d'accord avec l'idée selon laquelle le roman serait susceptible de représenter la pluralité des voix sociales. Même si cela n'est pas le thème de son commentaire sur *La Peste*, la poète Aline Aimée tempore ainsi sur *YouTube* : « C'est une chose qui m'a gênée un peu dans le livre, il y a trop peu de femmes et elles n'apparaissent

guère, c'est un roman majoritairement masculin [...]. » (2020) Elle observe aussi que la narration à la troisième personne est un peu froide, éloignée des événements présentés. En même temps, les idées philosophiques centrales du roman sont diluées en plusieurs personnages : « [...] l'une des choses qui m'a gênée le plus, c'est le protagoniste. Il est un idéal philosophique de Camus et pour cette raison il ne se perd pas. » En ce sens, il est « un peu » invraisemblable, « trop stoïque » (*ibidem*).

Le manque de réalisme de la part de Camus est aussi signalé par le journaliste Mário Sérgio Conti. Il prend un parti semblable à quelques écrivains marxistes des années 1950 et aux étiquettes qu'ils ont collées à l'auteur de *L'Homme révolté*. Dans son article du 18 mai 2020, il met en relief l'idéalisme et l'individualisme de l'écrivain. Même si Camus a brièvement « scintillé » (*tremeluzido*) dans la liste des livres les plus lus chez *Amazon*, il serait condescendant à l'égard du fléau. Conti construit une biographie caricaturale de l'auteur et affirme que « les critiques le peignent avec une auréole néoclassique » mais, en fait, il prononce « des mots sonores avec une substance pâle » (2020). Camus serait comme un moraliste qui écrit bien, mais aurait fait preuve d'individualisme lorsqu'il a choisi de défendre sa mère dans sa célèbre déclaration à Stockholm<sup>7</sup>. À la fin de son texte, Conti en arrive à rapprocher Camus de Bolsonaro : « Bolsonaro ne pourrait pas faire une meilleure défense de sa propre supériorité, et des siens, sur les autres. » (*ibidem*) Ainsi, le journaliste réagit à la popularité du roman de Camus et aux lecteurs qui voient en lui transparaître une valeur philosophique ou esthétique. D'une certaine manière, il ne cherche pas seulement à imposer un ordre de lecture contraire à celui du public lecteur en question, mais contribue aussi à une déformation radicale l'image de l'écrivain, jusqu'à l'associer à l'extrême droite.

Les distorsions de l'image de l'auteur et de son œuvre sont présentes aussi dans les références de ceux qui profitent de la popularité de Camus pour participer à des discussions en ligne, même s'ils laissent entendre qu'ils ne connaissent pas le texte du roman. Nous constatons notamment la circulation d'une citation fautive de *La Peste* en espagnol et en portugais sur les réseaux sociaux : « Le pire de la peste, ce n'est pas qu'elle tue les corps, mais c'est qu'elle met les âmes à nu et, normalement, ce spectacle est affreux »<sup>8</sup> :

---

<sup>7</sup> « J'ai toujours condamné la terreur. Je dois condamner aussi un terrorisme qui s'exerce aveuglément, dans les rues d'Alger par exemple, et qui un jour peut frapper ma mère ou ma famille. Je crois à la justice, mais je défendrai ma mère avant la justice. » (Todd, 1996, p. 965)

<sup>8</sup> « O pior da peste não é que mata os corpos, mas que desnuda as almas, e esse espetáculo costuma ser horroroso. »

Image 1



Page Facebook 2020<sup>9</sup>

Le groupe de journalistes de l'AFP Checamos, en Argentine et au Brésil, a contacté Agnés Spiquel, à l'époque présidente de la Société d'études camusiennes, et Simon Lea, représentant de la SEC aux États-Unis, pour vérifier la véracité de la citation. Camus ne l'a jamais écrite, d'autant plus que, d'après Spiquel, cette citation erronée contredit l'une des idées centrales du roman selon laquelle il y aurait plus de choses à admirer qu'à mépriser chez les hommes (Nasanovsky, 2020). Pourtant, dans ce cas, la citation publiée le 2 avril avait déjà comptabilisé presque cent cinquante partages.

Les fausses citations soi-disant tirées des ouvrages de Camus ne sont pas une nouveauté, comme l'a déjà remarqué Giovanni Gaetani (2016). Camus lui-même a regretté la manipulation de ses mots par les critiques : « De la critique. Trois ans pour faire un livre, cinq lignes pour le ridiculiser – et les citations fausses [...] » (2006, p. 952). Mais ce phénomène nous aide aujourd'hui à comprendre comment son image peut circuler. La publication est accompagnée d'une peinture inspirée de l'une de ses photographies : la plus célèbre sur laquelle il porte un pardessus et tient une cigarette au coin des lèvres. Nous savons que cette image l'a consacré, malgré lui, comme l'un des principaux symboles *cultes* du XX<sup>e</sup> siècle. Il incarne le philosophe,

<sup>9</sup> La croix rouge a été ajoutée par l'AFP Checamos dans l'article (2020) « A frase sobre “o pior da peste” não faz parte da obra de Albert Camus, nem foi escrita por ele ». En ligne: <https://checamos.afp.com/frase-sobre-o-pior-da-pesto-nao-faz-parte-da-obra-de-albert-camus-nem-foi-escrita-por-ele>. La peinture est de Michael Newton et s'intitule : « Albert Camus 1913–1960 ».

quelqu'un qui parle de l'âme alors que le lecteur se trouve face à une tragédie qui dépasse sa compréhension matérielle du monde. Dans les premiers commentaires, nous relevons des salutations et des affirmations qui confirment l'autorité de l'écrivain : « Terrible vérité ! », « C'est vrai, mon ami ! », « Il n'y a qu'une pandémie pour nous faire voir l'âme du peuple ». Sur les réseaux sociaux, comme l'analyse le philosophe Byung-Chul Han, l'expérience est fragmentée. La lecture du roman est remplacée par celle d'extraits (parfois faux) dont le sens surgit et disparaît dans une succession de présents. On est face à *La crise dans le récit*, titre de l'une de ses dernières œuvres, dans laquelle il observe que l'usage excessif du mot « narration », ce « storytelling bruyant », met au jour la manière dont le capitalisme s'est approprié ce concept. Alors que l'acte de narrer créait de la communauté, il n'existerait aujourd'hui qu'une *community* de marchandises et de consommateurs (2023, p. 12). L'écran numérique occupe la place du feu de camp, les *stories* d'Instagram se substituent aux récits. À la place d'une narration en quête d'une vérité sur la condition humaine et visant à ancrer l'être dans le monde, on cohabite avec des informations contingentes qui entravent le développement d'une identité : « L'information est additive et cumulative. [...] Nous sommes donc aujourd'hui très bien informés, mais désorientés. De plus, l'information fragmente le temps en une simple succession de présents. La narration, en revanche, produit un continu temporel, c'est-à-dire une *histoire* » (*idem*, p. 14)

En revanche, les modes d'usages du roman peuvent aussi avoir un potentiel créatif lorsqu'ils rencontrent la culture populaire locale. Ces appropriations font l'objet de traits d'humour dans une bande dessinée de Ricardo Coimbra. Il joue avec l'image du livre en tant que bien symbolique d'un jeune lecteur de gauche cultivé. Dans leur bande dessinée publiée sur *Facebook* et *Instagram* en mars 2020, les *esquerdomachos* – mot argotique contemporain utilisé pour désigner les hommes de gauche machistes – décident de draguer les filles dans la file d'attente du centre de santé local. Sur la dernière image, l'un des jeunes dit qu'il a été testé négatif à la Covid-19 et que l'une des filles est en sécurité avec lui, ensuite, il lui demande si elle a déjà lu *La Peste* :

Image 2



(Coimbra, 2020)<sup>10</sup>

Dans un monde où les tendances et les modes sont éphémères, *La Peste* fonctionne comme l'attrait du moment. En même temps que le cliché des soi-disant intellectuels, le texte nous renvoie à la représentation populaire de Camus : l'existentialiste mystérieux que l'on utilise pour séduire et pour exprimer notre sensibilité aux diverses questions sur l'humain. Si le

<sup>10</sup> En traduction libre, première vignette : « Pandémie, isolement, quarantaine. Pas de contact humain » ; deuxième vignette : « Les *esquerdomachos* sont forcés de laisser tremper leurs barbes fleuries ». « Pas de bière, pas de lecture dramatique de poésie, pas d'atelier de *reco-reco* [instrument de percussion brésilien] ». « Où est-ce qu'on va mettre en pratique notre féminisme ? Nous sommes perdus ! » ; troisième vignette : « Mais pour ces vagabonds, une crise signifie une opportunité et la difficulté devient un défi. Ceux qui ont de la volonté, prennent l'initiative ». « Ça te dit d'aller se taper des nanas au poste ? » « Tu veux dire à la poste ? » « Non, au poste de santé » ; quatrième vignette : « Surgit alors la figure du *pandémiste* opportuniste ». « J'ai été testé négatif à la Covid-19, tu es en sécurité avec moi. Laissons le monde finir là-dehors. As-tu déjà lu *La Peste* d'Albert Camus ? ». « Oh ! ». « Ma *pineco*, n'embrasse pas cet homme, c'est un *pandémiste* ! ». Le mot « *pandémiste* » (*pandemista*) est un néologisme ironique forgé par l'auteur, renvoyant aux pratiques d'étiquetage propres à la culture de l'annulation. L'auteur a donné son accord pour la publication de cette planche dans notre revue (NDLR).

mot « solidarité » est l'un des plus présents dans les textes traitant du roman, Coimbra l'évoque dans un contexte où celui-ci est un outil de manipulation au nom des intérêts individuels.

### 5. La création corrigée et le monde incorrigible

Soixante-dix ans après l'apparition de la première traduction d'un roman de Camus en portugais brésilien, son œuvre s'est constitué en un classique dont la consommation est stimulée par les articles de journaux, la circulation sur les réseaux sociaux, les maisons d'éditions et les ayants-droits avec des événements comme les célébrations de l'anniversaire de sa visite au Brésil en 2019 et la réédition de ses ouvrages en 2017, 2020 et 2021.

En même temps, depuis la première traduction de Camus par Graciliano, les mots de *La Peste* ont été réinvestis par plusieurs lecteurs<sup>11</sup>, qui en reconstruisent les significations afin de les adapter à leur interprétation et qui se servent de l'autorité de l'écrivain pour légitimer cette lecture. Le roman permet des réflexions sur la condition humaine ainsi que sur notre conduite à l'égard de la pandémie de Covid-19. Les textes de réception à ce propos renvoient aux notions philosophiques d'absurde et de révolte, à la polyphonie éthique des personnages, ainsi qu'au contexte de l'occupation allemande, ce dernier conférant au roman une épaisseur d'interprétation politique. On observe ainsi l'impact du contexte historique et du lieu géographique sur les significations multiples et complexes de l'œuvre, la manière dont ces éléments limitent les libertés d'interprétation, et comment ces mêmes limitations sont transgressées par l'invention du lecteur (Chartier, 1988, p. 19).

Durant les années qui suivent sa publication en 1947, le livre a été critiqué par quelques intellectuels pour n'avoir pas proposé une analogie avec l'occupation allemande et avoir ignoré la dialectique historique (Barthes, 1993), avoir prêché la morale de la Croix-Rouge et du saint-laïque. Sartre se moque de la naïveté de Camus lorsqu'il s'agit de présenter l'invasion allemande comme une épidémie et pour ne pas avoir établi de relation de cause à effet entre l'action humaine et la défaite du virus (Aronson, 2007, p. 97). Quelques articles jugent encore l'écrivain et son œuvre en tant que moraliste, idéaliste, celle-ci étant inadéquate par rapport aux problèmes structurels du Brésil, ainsi en est-il des textes d'Alejandro Chacoff et de Mario Conti. Néanmoins, dans la plupart des cas analysés, les lecteurs affirment que l'œuvre aurait quelque chose à dire au public brésilien aujourd'hui.

---

<sup>11</sup> Les interventions de Graciliano Ramos dépassent de beaucoup la simple traduction du roman en portugais brésilien (Viswanathan, 2020).

Notons ici que ces lecteurs ne font pas référence aux essais politiques de Camus écrits à l'époque de la composition et de la publication de *La Peste*. Sans doute parce que la plupart d'entre eux ne sont pas spécialistes de son œuvre et qu'il n'y a pas de traduction des *Actuelles* (Camus, 2008) en portugais brésilien. Si l'on désire introduire ces écrits moins connus auprès d'un public plus large au Brésil, ce aurait été donc le moment favorable pour sa traduction. Le contexte a permis, par exemple, la circulation en ligne de la traduction portugaise d'« Exhortation aux médecins de La Peste », après sa réédition dans la collection « Tracts » chez Gallimard (Camus, 2020).

Dans le sable mouvant des appropriations de l'œuvre sur Internet, en tant que constituant de la culture populaire, le roman devient un lieu commun, inspirant une citation erronée et engendrant l'intérêt des opportunistes, comme on peut le voir à travers la bande dessinée de Ricardo Coimbra, au moment du confinement alors que les rencontres sont plus difficiles. Ces différentes directions de lecture exposent aussi les lecteurs, qui vivent des conflits éthiques, à la nécessité de solidarité et aux désirs individuels. Cela relève des points communs entre cette tension de l'individu, partagé entre ses passions et un engagement collectif, et quelques-unes des œuvres du cycle de la révolte. Dans *La Peste*, Rieux et Tarrou désobéissent à la quarantaine pour nager dans la mer, célébrer leur fraternité et leur attachement à la nature. Dans *Les Justes*, Dora et Kaliayev se débattent entre leur compromis avec la révolution et leur amour égoïste. Dans les sources explorées, une affirmation de l'ambiguïté du révolté, solitaire et solidaire, est rarement mentionnée : soit on est solidaire, soit on est individualiste. Cette réaction renvoie à la réalité brésilienne du moment et à l'urgence de la plupart des lecteurs à présenter leur position contre un gouvernement qui réduit les réflexions à de simples étiquettes et nie les faits.

Pour penser le retour des classiques dans les discussions contemporaines, on convoque souvent Italo Calvino et son affirmation selon laquelle « un classique est un livre qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire » (Calvino, 2007, p. 11). Dans le cas de Camus et de *La Peste* au Brésil, on pourrait ajouter aussi qu'il est mobilisé pour nous aider à dire quelque chose de nous-mêmes. Face aux atrocités de la pandémie de Covid-19, les lecteurs sont revenus à la « création corrigée » d'un écrivain pour habiter un monde qui, lui, demeure incorrigible.

## Bibliographie

Aimée, A. (2020, 5 juillet). *Resenha: A peste, de Albert Camus* [vidéo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=fTfM2FTUcL8>

ARAÚJO, Raphael Luiz (de), *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.125-147  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a8>

- Alterquia. (2020, 23 mars). *Camus: a importância da arte em tempos de crise* [vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wGzzMzodf5M>
- Araújo, R. L. (2020, 8 mars). Albert Camus ou literatura para tempos de peste. *Jornal Nexo*.  
<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2020/Albert-Camus-ou-literatura-para-tempos-de-pestes>
- Araújo, R. L. (2020, 26 mars). A peste ou o recomeço do olhar. *Revista Cult*.  
<https://revistacult.uol.com.br/home/a-pestes-e-o-recomeco-do-olhar/>
- Araújo, R. L. (2020, 6 mai). A revolta de Albert Camus contra A peste. *Revista Cult*.  
<https://revistacult.uol.com.br/home/revolta-de-albert-camus-contra-pestes/>
- Azedo, L. C. (2020, 1 avril). O coronavírus e o perigo de comemorar o golpe militar. *Estado de Minas*.  
[https://www.em.com.br/app/colunistas/luiz-carlos-azedo/2020/04/01/interna\\_luiz\\_carlos\\_azedo,1134457/o-coronavirus-e-o-perigo-de-comemorar-o-golpe-militar-de-1964.shtml](https://www.em.com.br/app/colunistas/luiz-carlos-azedo/2020/04/01/interna_luiz_carlos_azedo,1134457/o-coronavirus-e-o-perigo-de-comemorar-o-golpe-militar-de-1964.shtml)
- Baptista, R. D. (2020, 31 mars). Tempos de coronavírus: é preciso ser louco ou covarde para se resignar à peste - As lições de Camus. *Observatório da Imprensa*.  
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/coronavirus/tempos-de-coronavirus-e-preciso-ser-louco-ou-covarde-para-se-resignar-a-pestes-as-licoes-de-camus/>
- Barbieri, C. (2017). *O filósofo do absurdo nos trópicos: a recepção inicial da obra de Albert Camus no Brasil a partir dos periódicos nacionais da década de 1940* [Mémoire de licence]. Universidade Federal da Fronteira do Sul.
- Barbosa, A. de F. (2020, 14 mai). Literatura na quarentena: a peste. *A Terra é redonda*.  
<https://aterraeredonda.com.br/literatura-na-quarentena-a-pestes/>
- BBC News. (2020, 12 mars). A Peste, de Albert Camus, vira best-seller em meio à pandemia de coronavírus. <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-51843967>
- Barthes, R. (1978). *Leçon*. Éditions du Seuil.
- Barthes, R. (1984). « La mort de l’auteur », *Le bruissement de la langue*. Éditions du Seuil, pp. 61-67.
- Barthes, R. (1993). « La Peste – Annales d’une épidémie ou roman de la solitude ? », *Œuvres complètes*, t. 1 (1942-1965), Seuil, pp. 452-456.
- Bicalho, A. M. (2007). *Graciliano Ramos, Valerie Rumjanek e o processo de (re)criação em La Peste, de Albert Camus* [Mémoire de Master, Universidade Federal da Bahia].
- Calvino, I. (2007). *Por que ler os clássicos?* (traduit par Nilson Moulin, 2<sup>e</sup> éd.). Companhia das Letras. (Ouvrage original publié en 1991)
- Camus, A. (2006). *Œuvres complètes. Tome II*. Gallimard.
- Camus, A. (2008). *Œuvres complètes. Tome III*. Gallimard.
- Camus, A. (2019). *Camus, o viajante: Antologia dos textos de Albert Camus sobre o Brasil*. Record.
- Camus, A. (2020). *Exhortation aux médecins de la peste*. (Tracts de Crise, No. 33). Éditions Gallimard.  
<https://tracts.gallimard.fr/products/tracts-de-crise-n-33-exhortation-aux-medecins-de-la-pestes>

ARAÚJO, Raphael Luiz (de), *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.125-147  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a8>

Catraca Livre. (2020, 20 avril). Diários de viagem de Albert Camus é o Brasil que a gente não esqueceu.  
<https://catracalivre.com.br/viagem-livre/diarios-de-viagem-de-albert-camus-e-o-brasil-que-a-gente-nao-esqueceu/>

Carvalho, L. (2020, 3 mai). *Diário de Leitura. A peste, de Albert Camus* [Vidéo]. YouTube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=gDIXPxZ4\\_TM](https://www.youtube.com/watch?v=gDIXPxZ4_TM)

Cassely, J. (2017). Marine Le Pen ne sait pas citer Camus (ni faire une recherche Google). *Slate FR*.  
<http://www.slate.fr/story/97011/mal-nommer-les-choses-marine-le-pen-cite-camus>

Certeau (de), M. (1990). *L'Invention du quotidien. Arts de faire*. (Nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard). Gallimard.

Chacoff, A. (2020, mars). Triste nos trópicos. A visita de Albert Camus ao Brasil em 1949. *Revista Piauí*, 162. <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/triste-nos-tropicos/>

Chartier, R. (1998). *A ordem dos livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre o século XIV e o século XVIII* (traduit par Mary del Priori, 2<sup>e</sup> éd.). Editora UNB. (Ouvrage original publié en 1992)

Click On Detroit (2020, 18 août). Global Covid19: Tracking countries with the most cases, deaths on Aug. 18. <https://www.clickondetroit.com/news/world/2020/08/18/global-covid-19-tracking-countries-with-the-most-cases-deaths-on-aug-18/?utm>

Coimbra, R. (2020, 14 mars). *Pandemia, Isolamento, Quarentena* [Bande dessinée]. Instagram.  
<https://www.instagram.com/p/B9w5QJ3pW0D/>

Conti, M. S. (2020, 15 mai). Idas e vindas de Camus, o moralista mais vendido da peste de ontem e de hoje. *Folha de São Paulo*.  
<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/mariosergioconti/2020/05/idas-e-vindas-de-camus-o-moralista-mais-vendido-da-pestes-de-ontem-e-de-hoje.shtml>

Felicio, B. (2020, 22 mars). O que Albert Camus e Thomas Mann têm a dizer, em um mundo tomado pelo medo, sobre a atualidade da peste. *Jornal Opção*. <https://www.jornalopcao.com.br/colunas-e-blogs/imprensa/o-que-thomas-mann-e-camus-tem-a-dizer-em-um-mundo-tomado-pelo-medo-sobre-a-atualidade-da-pestes-242891/>

Ferreira, P., & Portinari, N. (2020, 12 mai). A Mensagem subliminar de Mandetta sobre Bolsonaro. *Revista Época*. <https://epoca.globo.com/brasil/a-mensagem-subliminar-de-mandetta-sobre-bolsonaro-24421483>

Focaccio, R. (2020, 20 mai). *A Peste - Albert Camus* [vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=H8mJRyOukCU&t=2s>

Foureau, V. (2025, 15 octobre) The countries with the highest Covid-19 death tool. Statista : [https://www.statista.com/chart/24258/countries-with-the-highest-number-of-covid-19-deaths/?srsltid=AfmBOoqkFIbL0QNj-47ZD9Au\\_H05AsIp6UfzE4yp0URQbW01MPTNIAS](https://www.statista.com/chart/24258/countries-with-the-highest-number-of-covid-19-deaths/?srsltid=AfmBOoqkFIbL0QNj-47ZD9Au_H05AsIp6UfzE4yp0URQbW01MPTNIAS)

- Froés, H. (2020, 3 mai). A peste (já estava) está entre nós. O que fazer?. *Congresso em foco*.  
<https://congressoemfoco.uol.com.br/opiniao/colunas/a-pestes-ja-estava-esta-entre-nos-o-que-fazer/>
- Gabriel, R. de S. (2020, 20 mars). Enquanto ‘A Peste’ vira best-seller, editor de Albert Camus está num navio sem saber se poderá sair. *O Globo*. <https://oglobo.globo.com/cultura/enquanto-pestes-vira-best-seller-editor-de-albert-camus-esta-num-navio-sem-saber-se-podera-sair-24310897>
- Guimarães, J. (2018, 17 octobre). Conheça a história sombria do coronel Ustra. *Brasil de Fato*.  
<https://www.brasiledefato.com.br/2018/10/17/conheca-a-historia-sombria-do-coronel-ustra-torturador-e-idolo-de-bolsonaro>
- Han, B. (2023). *A crise da narração*. (traduit par Daniel Guilhermino). Vozes. (Ouvrage original publié en 2023)
- Han, B. (2019). *No enxame. Perspectivas do digital*. (traduit par Lucas Machado). Vozes. (Ouvrage original publié en 2013)
- Leal, C. (2019, août). Albert Camus conheceu e odiou o Brasil há 70 anos; data inspira ciclo de eventos. *Folha de São Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/albert-camus-conheceu-e-odiou-o-brasil-ha-70-anos-data-inspira-ciclo-de-eventos.shtml>
- Lima, D. P. C. (2020, 16 de abril). Duas visões sobre A peste. *Tribuna do Norte*.  
<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/duas-visa-es-sobre-a-pestes/477617>
- Llosa, M. V. (2020, 18 de março). Retorno à Idade Média? O coronavírus será uma pandemia passageira. O que não passará é o medo da morte, que nos acompanha como uma sombra. *El País*.  
<https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-03-18/retorno-a-idade-media.html>
- Mansque, W. (2020, 6 avril). Por que ler A peste em meio à pandemia. *GZH*.  
<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/livros/noticia/2020/04/por-que-ler-a-pestes-em-meio-a-pandemia-ck8of8rlx004101qwnzm0kmwb.html>
- Moraes, E. C. (2020, mai). Da angústia solitária à revolta solidária: sobre a filosofia de Albert Camus em tempos de peste. *A Casa de Vidro*. <https://acasadevidro.com/da-angustia-solitaria-a-revolta-solidaria-sobre-a-filosofia-de-albert-camus-a-casa-de-vidro/>
- Morbach, G. (2020, 4 juin). Albert Camus e a verdadeira peste. *Estado da Arte*.  
<https://estadodaarte.estadao.com.br/albert-camus-verdadeira-pestes-morbach/>
- Nardona, R. (2020, 18 mars). A peste: Albert Camus em tempos de coronavírus. *Instituto Humanitas Unisinos*. <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597192-a-pestes-albert-camus-em-tempos-de-coronavirus>
- Morbach, G. (2020, 4 juin). Albert Camus e a verdadeira peste. *Estado da Arte*.  
<https://estadodaarte.estadao.com.br/albert-camus-verdadeira-pestes-morbach/>
- Nardona, R. (2020, 18 mars). A peste: Albert Camus em tempos de coronavírus. *Instituto Humanitas Unisinos*. <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/597192-a-pestes-albert-camus-em-tempos-de-coronavirus>

- Nasanovsky, N. (2020, 7 mai). A frase sobre “o pior da peste” não faz parte da obra de Albert Camus, nem foi escrita por ele. AFP Checamos. <https://checamos.afp.com/frase-sobre-o-pior-da-pestes-nao-faz-parte-da-obra-de-albert-camus-nem-foi-escrita-por-ele>
- Nerdices. (2020, 27 avril). Coronavírus: o que podemos aprender com as pandemias da ficção? *Folha de S. Paulo*. <https://f5.folha.uol.com.br/nerdices/2020/04/coronavirus-o-que-podemos-aprender-com-as-pandemias-da-ficcao.shtml>
- Oliva, G. (2021, 26 février). 251 mortes por Covid: relembre as falas de Bolsonaro sobre a pandemia. *Poder360*. <https://www.poder360.com.br/1-ano-de-covid-no-brasil/251-mil-mortes-por-covid-relembre-as-falas-de-bolsonaro-sobre-a-pandemia/>
- Oliveira, E. et Ortiz, B. (2020, 26 février). Ministério da Saúde confirma primeiro caso de coronavírus no Brasil. *GI*. <https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/2020/02/26/ministerio-da-saude-fala-sobre-caso-possivel-paciente-com-coronavirus.ghtml>
- Oliveira, H. (2020, 9 avril). *A peste – Albert Camus* [Vídeo]. Didosseia. <https://www.youtube.com/watch?v=2IOX8rCmO8U>
- Pereira, L. S. (2020, 12 mai). A peste e as pequenezas. *Sul 21*. <https://www.sul21.com.br/colunas/coluna-apoa/2020/05/a-pestes-e-as-pequenezas/>
- Pinto, M. da C. (2020, 27 mars). A peste de Albert Camus é metáfora para epidemias e opressões. *Folha de S. Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/a-pestes-de-albert-camus-e-metafora-para-epidemias-e-opressoes.shtml>
- Pinto, M. da C. (2019). O Brasil mediterrâneo de Camus. In A. Camus, *Camus, o viajante: Antologia dos textos de Albert Camus sobre o Brasil* (pp. 17–23). Record.
- Pugliesi, E. (2020, 30 mars). Albert Camus, coronavírus e a justiça do trabalho. *Justiça do Trabalho*. <https://www.trt6.jus.br/portal/noticias/2020/03/30/camus-o-coronavirus-e-justica-do-trabalho>
- Razão Inadequada. (2020, 23 avril). #71 *Camus, peste e revolta*. <https://razaoinadequada.com/portfolio/71-camus-pestes-e-revolta/>
- Rolling Stone. (2020, 13 mars). A peste, de Albert Camus, é um dos livros mais vendidos na era do coronavírus. <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/a-pestes-de-albert-camus-e-um-dos-livros-mais-vendidos-na-era-do-coronavirus/>
- Santiago, S. (2020, 4 avril). No final dos anos 1960, a peste nos EUA era outra. *Folha de S. Paulo*. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/04/no-final-dos-anos-60-a-pestes-nos-eua-era-outra-lembra-silviano-santiago.shtml>
- Senado Notícias. (2021, 24 juin). Pesquisas apontam que milhares de mortes por Covid poderiam ter sido evitadas no Brasil. <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2021/06/24/pesquisas-apontam-que-milhares-de-mortes-por-covid-poderiam-ter-sido-evitadas-no-brasil>
- Silva, F. V. V. da. (2020, 20 juin). A Peste, livro que nunca se esgota e traz reflexões para o presente. *Brasil de Fato*. <https://www.brasildefatomg.com.br/2020/07/20/artigo-a-pestes-livro-que-nunca-se-esgota-e-traz-reflexoes-para-o-presente>

ARAÚJO, Raphael Luiz (de), *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.125-147  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a8>

Silveira, R. (2021, 1 février). Pandemia como alegoria. *Pesquisa Fapesp*.  
<https://revistapesquisa.fapesp.br/pandemia-como-alegoria/>

Suiama, S. G. (2020, 12 avril). Um texto de Camus para os tempos da peste. *Jota*.  
<https://www.jota.info/opiniao-e-analise/artigos/um-texto-de-camus-para-os-tempos-da-peste-12042020>

Todd, O. (1996). *Albert Camus. Une vie*. Gallimard.

Trigo, L. (2020, 20 mars). O que a A Peste, de Albert Camus, tem a ensinar sobre a pandemia de coronavírus. *Gazeta do Povo*. <https://www.gazetadopovo.com.br/ideias/a-peste-albert-camus-coronavirus-pandemia/>

Viswanathan, P. (2020, 20 juin). Graciliano Ramos, tradutor de A peste. *Época*.  
<https://epoca.globo.com/cultura/graciliano-ramos-a-peste-24474670>

Willsher, K. (2020, 28 mars). Albert Camus novel *The Plague* leads surge of pestilence fiction. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2020/mar/28/albert-camus-novel-the-plague-la-peste-pestilence-fiction-coronavirus-lockdown>

## DE LA RÉINVENTION DE L'IMAGINAIRE PORTUGAIS DANS LA TRADUCTION EN FRANÇAIS : LES ÉDITIONS CHANDEIGNE & LIMA

Ana Beatriz Coelho  
Université de Strasbourg  
[anabeatriz.coelho.univ.porto@gmail.com](mailto:anabeatriz.coelho.univ.porto@gmail.com)

**Résumé :** Cette étude se veut une analyse du rôle joué par la maison d'édition Chandeigne & Lima dans la publication et dans la diffusion de la littérature portugaise en France. D'abord, il s'agira de mettre en avant quelques aspects relatifs à la place de la littérature portugaise dans le paysage éditorial français, ainsi que certaines caractéristiques de l'édition littéraire en France ; dans un second temps, l'article présentera une étude de cas, en analysant la place occupée par Chandeigne & Lima à travers son histoire et, surtout, les œuvres publiées au long des dix dernières (2015-2025) qui figurent dans son catalogue. La présente étude essaiera d'observer et de problématiser la représentation du Portugal qui est ainsi construite, développée et véhiculée, et d'insister sur l'importance du dévoilement d'angles morts de cette littérature portugaise traduite en français.

**Mots-clés :** traduction ; littérature portugaise ; édition ; Chandeigne & Lima

**Abstract:** This study aims to analyze the role played by the publishing house Chandeigne & Lima in the publication and dissemination of Portuguese literature in France. First, it will highlight some aspects of the place of Portuguese literature within the French publishing landscape, as well as some of the characteristics of literary publishing in France. Second, the article will present a case study, analyzing the position occupied by Chandeigne & Lima throughout its history in particular, through the works published over the past ten years (2015-2025) featured in its catalogue. This study will attempt to observe and problematize the representation of Portugal that is thus constructed, developed, and conveyed, and to emphasize the importance of revealing the blind spots of Portuguese literature translated into French.

**Keywords:** translation; Portuguese literature; publishing; Chandeigne & Lima

### Introduction

Envisagée comme le terrain fertile de l'échange, du passage et de la circulation de la pensée, la traduction est un acte d'une incontestable déstabilisation. Traduire revient à envisager les spécificités d'une langue en tant que propriété intellectuelle susceptible d'être transmise et convertie dans un patrimoine plus vaste et plus diversifié. S'attarder sur les particularités de la diffusion de la littérature traduite dans un espace national donné revient donc à proposer une

analyse des rapports de pouvoir établis entre deux nations, le champ de la traduction étant (souvent) une extension du degré de proximité, de complicité voire d'appréciation (plus ou moins réciproque). Dans un article paru en 2018, Corinne Mencé-Caster propose une analyse des vecteurs coïncidant entre ces deux dimensions en soutenant que « la notion de 'langue-culture' renvoie à cette solidarité qui dessine une ligne de continuité entre langue et culture, rendant impossible la représentation d'une langue qui ne véhiculerait pas de références culturelles » (Mencé-Caster, 2018, p. 2). Dans l'analyse développée par Souleymane Bachir Diagne dans son récent ouvrage *De langue à langue : l'hospitalité de la traduction* (2022), la traduction est envisagée en tant qu'effort de compatibilité et d'ouverture culturelle. Il la considère comme « une des réponses aux conséquences de la domination linguistique » et ajoute que « [s]on éthique de la réciprocité est aussi une dimension du combat politique contre l'inégalité » (Diagne, 2022, p. 162). Cette conception du travail de traduction est d'ailleurs liée à l'un des piliers des thèses formulées par Paul Ricœur, qui conçoit la notion d'« hospitalité langagière » (Ricœur, 2004, p. 20) fondée sur « l'ambition de porter au jour la face cachée de la langue de départ de l'œuvre à traduire et, réciproquement, l'ambition de déprovincialiser la langue maternelle, invitée à se penser comme une langue parmi d'autres et, à la limite, à se percevoir elle-même comme étrangère » (Ricœur, 2004, p. 17). Là réside donc la « [g]randeur de la traduction, [le] risque de la traduction : trahison créatrice de l'original, appropriation également créatrice par la langue d'accueil ; *construction du comparable* » (*idem*, p. 66)<sup>1</sup>. De son côté, l'essayiste Tiphaine Samoyault choisit un point de départ plus provocateur : la thèse selon laquelle la traduction – loin de constituer irrévocablement un geste de réconciliation entre différentes cultures – peut aussi véhiculer (et perpétuer) des mécanismes de violence et mettre en avant des asymétries de pouvoir. Par ailleurs, Samoyault défend que traduire implique toujours une transformation et que ce même déplacement – après tout, « la traduction rend la littérature transitive » (Samoyault, 2020, p. 195) – n'est jamais un passage neutre, « la traduction est certes toujours le moyen de transport du local : elle le déplace et le fait changer d'échelle, soit en conduisant ce local vers un autre local, soit en l'étendant du côté du mondial » (*idem* : 70). Ainsi, la traduction implique toujours une modification qui exerce une forme de

---

<sup>1</sup> Nous pouvons également nous référer aux apports de Walter Benjamin qui envisage, de son côté, l'intention du traducteur comme étant invariablement en opposition à celle de l'écrivain : « Non seulement son intention a un autre objet que celle de l'œuvre, mais elle est aussi une autre intention : celle de l'écrivain est naïve, première, intuitive, celle du traducteur dérivée, dernière, idéale. » (Benjamin, 1991, p. 150)

tension (et de violence) sur l'original, ainsi que sur la langue d'arrivée qui accueille ce qui lui était (est) étranger<sup>2</sup>.

La traduction s'affirme ainsi en tant que pôle générateur d'un horizon d'internationalisation et d'une consécration accrue des auteurs et de leur pays d'origine.

Réfléchir à ce qu'il advient d'un auteur à l'étranger ne consiste pas seulement à s'intéresser aux problématiques lancées par les défis thématiques et éthiques de la littérature de voyage ou par les écrivains en exil, mais aussi aux enjeux de la traduction et de la réception d'une œuvre donnée à l'étranger. Jusqu'à quel point l'image qu'une nation se fait d'une autre se cristallise-t-elle autour des expériences et récits mis en valeur par ses écrivains traduits ? Comment ce transfert – selon la conception mise en avant par Daniel-Henri Pageaux (1994) –, cette confluence de patrimoines culturels et conceptuels distincts s'opèrent-ils ?<sup>3</sup> Qu'est-ce qu'un « déplacement » réussi, capable de rendre justice aux répercussions d'une création littéraire et/ou artistique nationale ? Nous convenons assurément que la responsabilité d'une dynamique culturelle – ou plutôt interculturelle – à la fois durable et féconde ne saurait incomber uniquement au travail isolé des traducteurs. En effet, un large réseau d'intervenants et de médiateurs doit assurer un certain niveau d'engagement, d'innovation et d'efficacité étant donné que nous pouvons parler de « la traduction littéraire comme [...] d'une *poiesis* collective, qui mise sur les différents enjeux de la médiation entre le pôle de départ et celui de la langue et culture d'accueil. » (Coutinho, 2018, p. 185). Étant ainsi envisagé en tant que « médiateur linguistique et culturel » (Pageaux, 1994, p. 41) le traducteur (ou, plus généralement, la traduction) révèle un ensemble d'agents intermédiaires (dont les éditeurs) qui rendent possible la pertinence du dialogue interculturel.

Si la fin du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècle ont marqué l'avènement de l'hégémonie de la langue anglaise et des productions anglophones suivant une dynamique mondialisée, la France, elle, connaît toujours le poids d'une valeur symbolique où « [s]es hétéroreprésentations (...) circulant dans l'imaginaire portugais relèvent d'une hiérarchisation qui (...) cantonne la culture portugaise dans une position excentrique à fonctionnement satellisé. » (Outeirinho, 2012, p. 96), relation de pouvoir d'ailleurs confirmée par les événements ayant marqué

---

<sup>2</sup> Cette perspective est bien décrite par Paul Ricœur, pour qui la traduction « s'attaque à la sacralisation de la langue dite maternelle, à sa frilosité identitaire » (Ricœur, 2004, p.10).

<sup>3</sup> Daniel-Henri Pageaux insiste sur cet écart et ses implications : « L'étude comparatiste partira de cette notion clé d'écart, de différence et tentera d'élucider la nature et la fonction possible de ces variations [...] dont la somme constitue ce qu'on appelle une traduction. La traduction, travail de lecture, d'interprétation et de réécriture, entreprise d'importation et de naturalisation, est le résultat d'un ensemble de choix d'ordre linguistique, stylistique, esthétique, et aussi idéologique. » (Pageaux, 1994, p.42).

l'histoire partagée entre les deux pays<sup>4</sup>. S'il est vrai que l'échange esthétique peut parfois se jouer entre des nations ayant un rôle à peu près équivalent, cela n'est, la plupart du temps, pas le cas. En ce qui concerne l'équilibre des relations franco-portugaises, il est possible de constater l'arrivée d'écrivains venus d'une nation « mineure » qui sont accueillis dans une nation dite « majeure », plus prestigieuse. Par rapport à l'espagnol et à d'autres langues (et littératures) diffusées en France, la langue (et la littérature) portugaise occupe une toute petite place et le volume de textes littéraires traduits du portugais en français est presque imperceptible<sup>5</sup>. Les lusophones ne manquent pourtant pas en France, pays qui a accueilli un très grand nombre de Portugais lors de l'immigration massive qui a eu lieu à partir des années 1960<sup>6</sup>. En effet, la France est devenue le principal pays de destination d'une population peu instruite et défavorisée<sup>7</sup>, fuyant les difficultés économiques ou les poursuites politiques sous Salazar, phénomène qui a dicté l'évolution des rapports entre les deux pays et qui définit, encore aujourd'hui, la nature des dynamiques économiques et sociales établies. Il s'avère pertinent de convoquer ici l'analyse présentée par Pierre Rivas :

Malgré la présence d'une importante communauté d'immigrés, le Portugal et sa littérature restent fâcheusement méconnus en France, alors que peu de pays se sont montrés plus réceptifs, depuis des siècles, à notre culture. La langue a certes été très longtemps un obstacle ; et aussi la barrière espagnole, qui en constitue comme un écran, et que trop de Français confondent parfois quand il s'agit de deux peuples aux particularités très accusées. (Rivas, 2016, p. 115)

Si des études consacrées aux traductions littéraires entre le français et le portugais existent, rares sont celles qui explorent les espaces vides et les angles morts de ce phénomène, tels que les critères qui expliquent la composition des catalogues d'une ou de plusieurs maisons d'édition. Face à l'impossible exhaustivité du sujet, le présent article se penchera plus particulièrement non pas sur la spécificité du travail produit au fil des années par tel ou tel

---

<sup>4</sup> « Des auto-images que la France s'est fait d'elle-même au fil des siècles, qu'elle a réussi à faire circuler hors-frontières et dans l'histoire, reflétées dans des hétéro-images de la France, vivantes surtout dans des espaces nationaux et excentriques tels que le Portugal : une France éprise de mémoire, une France grandiose, une France grandiose, une France puissante, une France foyer culturel. » (Outeirinho, 2012, p. 100).

<sup>5</sup> Alors que le nombre d'œuvres de littérature française traduites au Portugal reste significatif par rapport à d'autres littératures étrangères (Coutinho Mendes, 2012).

<sup>6</sup> Et cela continue aujourd'hui. D'après les statistiques du site du ministère de l'Intérieur datant de 2022, depuis plusieurs années, au niveau national, les immigrés les plus nombreux en France sont originaires d'Algérie, du Maroc et du Portugal. Chiffres disponibles en ligne sur : <https://www.immigration.interieur.gouv.fr/Info-ressources/Etudes-et-statistiques/Les-chiffres-de-l-immigration-en-France/Population-immigree-par-departement> [consulté le 20/01/2026]

<sup>7</sup> À partir de cette période, avec de plus en plus de vigueur, des stéréotypes commencent à circuler cataloguant les Portugais comme une population pauvre, peu scolarisée, serviable (Leandro, 2000).

traducteur autour de tel ou tel genre, mais plutôt sur le rôle et la dimension identitaire d'une maison d'édition. Quelle place peut donc occuper le Portugal dans cette « nation littéraire »<sup>8</sup> (Thiesse, 2019, p. 74) qu'est la France ? Au lieu de présenter une analyse du type de stratégies inhérentes aux pratiques traductives, nous tâcherons plutôt de dégager des tendances, d'identifier et de repérer des dynamiques propres à la sélection d'ouvrages traduits. En dépit de la taille réduite de l'échantillon, et surtout de la limite des angles d'approche que nous avons dû imposer, ces étapes nous semblent essentielles pour poser une réflexion plus approfondie et mieux fondée sur la planification culturelle de la littérature traduite.

### **1. Maison d'édition : outil de création, voie d'exportation**

À ce propos, concentrons-nous sur la figure de l'éditeur et, plus généralement, de la maison d'édition. Certains secteurs de la recherche universitaire se sont concentrés, au cours des dernières années, de manière plus systématique sur l'histoire de l'édition en France et sur l'emprise tentaculaire de plusieurs groupes éditoriaux. À ce titre, nous pouvons mentionner la thèse de Corentin Boutoux<sup>9</sup> portant justement sur le rôle (majeur et trop souvent méconnu) de l'éditeur face aux conditions (et conditionnements) de la publication littéraire française depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'à nos jours. Si c'est d'abord par la maison d'édition que le texte originel voit le jour dans son pays d'origine (tout auteur dépendant intrinsèquement de son acceptation dans un réseau éditorial), c'est également par cet organisme que l'œuvre peut traverser les frontières, voyager, s'exporter, vivre et se réinventer à l'étranger : après tout, « l'instance éditoriale, première réceptrice de l'œuvre et première à reconnaître sa valeur, voire première à la légitimer par l'insertion à la fois dans son catalogue et dans l'histoire littéraire, incarne l'autorité littéraire à proximité immédiate de la création » (Boutoux, 2023, p. 33). Les potentialités de la traduction se concrétisent ainsi à travers un ensemble de composantes et de contributions partagées entre le pays de départ (les mécanismes capables d'assurer la promotion de la littérature à l'étranger) et le pays d'arrivée (l'ensemble hétérogène formé par les maisons d'édition, les organisations institutionnelles, les traducteurs, le lectorat). Ainsi, la traduction en soi coexiste avec les rouages d'une industrie beaucoup plus vaste qu'elle

---

<sup>8</sup> « [...] l'ébranlement de la suprématie acquise à l'âge classique a induit une conception anxieuse de la France comme nation littéraire pour laquelle la première place n'est pas un objectif mais bien une condition d'existence » (Thiesse, 2019, p. 74).

<sup>9</sup> Soutenue en 2023, la thèse s'intitule « L'auteur et l'éditeur littéraire en France (1945-2023) : étude d'un rapport de domination » et peut être consultée en ligne.

et dont la portée reste à la merci de la réussite d'éléments administratifs, économiques, bureaucratiques, politiques qui la dépassent, un pouvoir

« pouvant être neutralisé ou potentialisé par la capacité qu'ont les structures du pays de départ de promouvoir la publication d'ouvrages nationaux à l'étranger, ainsi que par les stratégies éditoriales et de traduction dans le pays d'arrivée, c'est-à-dire par la résistance que la culture d'arrivée offre à l'invasion. »  
(Faria, 2012, p. 304)

Au sein de cette dynamique entre ce que nous pouvons nommer « pôle émetteur » et « pôle récepteur », les critères que les éditeurs instaurent pour constituer et développer un catalogue (et par la suite des collections) s'avèrent décisifs pour la constitution d'un socle identitaire, indispensable pour la définition de priorités commerciales (négociations avec des agents, établissement de prix, etc.) ainsi qu'en matière de reconnaissance et d'originalité, autrement dit ce qui peut permettre de les distinguer au sein du marché. En quelque sorte, ce système permet également de modeler la notion de tradition, celle-ci étant ainsi sans cesse « confrontée à la nécessité de la recherche de nouveauté constante, de renouvellement et d'originalité tout en demeurant dans un contexte de conformité aux attentes de l'instance détentrice du pouvoir » (Boutoux, 2023, p. 25). Face à la multiplicité des titres proposés par Chandeigne & Lima, nous prendrons surtout en compte la production littéraire (ouvrages de fiction et de non-fiction) publiée au cours des dix dernières années. Cette analyse réflexive, fondée sur des données actuelles, vise précisément à contribuer non seulement à une meilleure compréhension de la manière dont s'opère un travail de diffusion et de promotion littéraires, mais aussi à attirer l'attention sur les lacunes et les tendances éditoriales qui tendent à rendre stagnante et monolithique l'image véhiculée du Portugal.

## **2. Chandeigne & Lima : départ et consolidation d'un récit**

Dans le panorama de la publication d'écrivains portugais en France, nous pouvons constater l'existence de deux maisons d'édition présentant une posture singulière sur le marché éditorial français actuel : Métailié et Chandeigne & Lima. Elles sont, en réalité, quasiment les seules à proposer des collections de littérature portugaise, alors que nombre de grands éditeurs – Gallimard, Albin Michel, Le Seuil, Actes Sud – intègrent les traductions d'ouvrages portugais dans des collections de littérature étrangère généralistes. Maison d'édition indépendante, en marge du monopole de groupes dominants, Chandeigne & Lima se détache ainsi dans le

paysage éditorial français en ce qui concerne la diffusion de la littérature portugaise en France. Créées par Anne Lima<sup>10</sup> et Michel Chandeigne en 1992<sup>11</sup>, les éditions Chandeigne se sont tout d'abord consacrées aux récits de voyage et au monde lusophone<sup>12</sup>. Avant leur rencontre, Michel Chandeigne était déjà impliqué dans le monde du livre en tant que typographe, traducteur<sup>13</sup> et libraire, et c'était un passionné du Portugal (ayant notamment travaillé au lycée français de Lisbonne pendant quelques années). Ce n'est qu'après la création de la librairie portugaise et brésilienne (en 1986, à Paris) que Michel Chandeigne s'est associé à Anne Lima pour créer la maison d'édition Chandeigne & Lima. Dans un entretien accordé par Michel Chandeigne au *LusoJournal* (Pereira, 2016, p. 11) à l'occasion du trentenaire de la librairie portugaise et brésilienne (la seule en France) et interrogé sur la raison pour laquelle il était tombé amoureux de la culture portugaise, l'éditeur affirme que, d'abord, « comme la quasi-totalité des Français, je ne connaissais rien du Portugal, ni de sa culture<sup>14</sup>. » Un tel aveu vient corroborer ce détachement français général face à ce qui est produit, développé, conçu au Portugal. Une autre question posée par Carlos Pereira, l'intervieweur, est révélatrice de la durabilité d'un tel écart : « Est-ce que cela se voit dans la librairie que les Français n'ont découvert le Portugal et sa culture que récemment ? »

Tout au long des dernières décennies, la maison Chandeigne & Lima (qui fêtera ses 35 ans d'existence en 2027) s'est efforcée de diversifier son catalogue en proposant des essais, des recueils de poésie ou des ouvrages pour la jeunesse, mais tout en restant spécialisée dans la lusophonie (contrairement à tous les autres éditeurs français). Néanmoins, comme mentionné plus haut, Chandeigne & Lima ne détient pas le monopole de la diffusion d'ouvrages portugais en France. À ce titre, nous pouvons évoquer le cas de la maison d'édition indépendante Métailié<sup>15</sup>. Selon les informations disponibles en ligne, Anne-Marie Métailié, la fondatrice, a d'abord orienté le catalogue vers les sciences sociales et, plus tard, vers les littératures étrangères. Ayant créé la maison en 1979 à Paris et l'ayant spécialisée de plus en plus dans la littérature étrangère (en accordant une attention particulière à la sphère linguistique

---

<sup>10</sup> L'éditrice est fille de mère française et de père portugais, ayant passé une partie de son enfance à Lisbonne.

<sup>11</sup> Isabelle Louviot, « Anne Lima ou Madame Chandeigne » [en ligne], septembre 2017, disponible sur : <http://suruneilejemporterais.fr/anne-lima-madame-chandeigne/> [consulté le 27 décembre 2025].

<sup>12</sup> En effet, cette maison d'édition intègre les voix littéraires issues du monde lusophone et pas uniquement du Portugal. En France, il n'y a pas de maison d'édition publiant uniquement de la littérature portugaise, néanmoins, les éditions Anacaona, créées dans les années 2000, sont spécialisées uniquement dans la littérature brésilienne.

<sup>13</sup> Michel Chandeigne traduit lui-même plusieurs poètes comme Fernando Pessoa, António Ramos Rosa ou Mário de Sá-Carneiro.

<sup>14</sup> Notre traduction de : « como quase todos os franceses, não conhecia nada de Portugal, nem da sua cultura ».

<sup>15</sup> Le « Poisson volant » est aussi un éditeur qui se consacre à la traduction et à l'édition d'œuvres sur la culture lusophone en Europe, en Amérique, en Afrique et en Asie (proposant principalement des romans historiques et des ouvrages dans le domaine des sciences humaines).

hispanique)<sup>16</sup>, Anne-Marie Métailié décide d'investir dans la langue portugaise – devenant ainsi pionnière – et s'engage donc dans la traduction d'auteurs aussi emblématiques que José Saramago, Agustina Bessa-Luís ou encore António Lobo Antunes (écrivains qui ont par la suite rejoint des éditeurs plus puissants). Même si, initialement, le côté lusophone chez Chandeigne & Lima était davantage tourné vers la littérature portugaise (à cause des relations privilégiées des deux éditeurs avec le Portugal), il s'est ensuite élargi et a accordé une place à la littérature brésilienne ainsi qu'aux littératures africaine et asiatique. D'après le site officiel, la maison d'édition affirme s'intéresser « à la question de l'identité et de l'acculturation<sup>17</sup> ». De plus, la maison s'est surtout fait connaître par la publication de documents liés à l'histoire de l'expansion maritime européenne :

L'idée est née de la volonté de créer une collection intitulée « Magellan », rassemblant des textes importants de la culture, de la littérature et de l'histoire portugaises, mais qui traitent fondamentalement de l'histoire de l'Europe et du monde, du XV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit donc de textes tels que des récits des voyages de Vasco de Gama et des tragédies maritimes. Nous sommes partis de l'idée d'une collection et nous avons maintenant 52 volumes, avec des textes traduits du portugais, de l'espagnol, du néerlandais et du japonais, mais qui sont tous, d'une manière ou d'une autre, liés au monde portugais et à son rayonnement international (Pereira, 2016, p. 11)<sup>18</sup>.

Parmi les multiples collections, nous pouvons citer : « Série A6 » (courts textes littéraires), « Brûle-Frontières » (créée en 2024, elle met en avant les récits de Portugais ayant quitté le Portugal), « Lusitane » (qui comprend des textes concernant les pays et les communautés de langue ou culture portugaises, dont le Portugal, le Brésil, l'Angola, le Cap-Vert, la Guinée-Bissau, le Mozambique, São Tomé-et-Principe, Goa et Macao), « Lusitane Poche », « Grands Formats » (livres illustrés), « Magellane » (qui comprend les récits des grands voyageurs du XVI<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle dans différentes langues : français, portugais, allemand, anglais, danois, italien, hollandais, etc.), « Magellane Poche », « Péninsules » (qui comprend des documents et des essais qui témoignent de la complexité de l'histoire politique et religieuse dans l'espace de rencontre des trois grandes religions

---

<sup>16</sup> Outre les écrivains lusophones, Métailié publie également des auteurs issus des littératures latino-américaine, islandaise, écossaise, allemande, espagnole, italienne, etc.

<sup>17</sup> Voir : <https://editionschandeigne.fr/notre-maison/>. [consulté le 13/01/2026]

<sup>18</sup> Notre traduction de : « Nasceu da ideia de criarmos uma coleção que se chama “Magellan”, na qual integrámos textos importantes da cultura, da literatura e da história de Portugal, mas que no fundo é sobre a história da Europa e do mundo, do século XV ao século XVI, portanto são textos como relatos ligados às viagens de Vasco da Gama, à história trágico-marítima. Começámos com a ideia de uma coleção e agora já estamos com 52 volumes, com textos traduzidos do português, do espanhol, do holandês e também do japonês, mas que estão de uma maneira ou de outra ligados ao mundo português e à sua presença no mundo. »

monothéistes), « Série illustrée » (comprenant des livres illustrés, parfois accompagnés de musique ou de films).

Comme mentionné plus tôt, nombre de postures, activités et comportements associés aux Portugais sont le résultat de l'impact d'un ensemble de récits qui ont réussi à dépasser les délimitations géographiques au fil des décennies. Dans ce contexte, les œuvres publiées à l'étranger sont surtout celles qui permettent aux lecteurs en France de reconnaître plus facilement l'origine de l'ouvrage ; parfois – peut-être même souvent – cela passe par la présence de stéréotypes, qui malgré tout finissent par réduire le pays à une image stagnante, répétitive, prévisible. La sélection des textes à traduire (et, par conséquent, ceux à exclure) détermine ainsi la configuration symbolique d'une littérature dans le système littéraire d'arrivée : ils forgeront foncièrement non seulement une représentation mais aussi des attentes. Globalement, à la différence de Métailié, les œuvres publiées par Chandeigne & Lima entre 2015 et 2025 sont majoritairement celles d'auteurs canoniques, avec la marque d'un effort plus récent (mais encore très peu robuste) visant à publier davantage d'auteurs contemporains<sup>19</sup>.

Par ailleurs, nous remarquons une préférence notoire pour les anthologies, notamment de textes poétiques. Bien que ce modèle puisse présenter des avantages, force est de constater que ce que le lecteur peut éventuellement gagner en matière de diversité, il le perd nécessairement en profondeur, en degré de connaissance ou en exhaustivité. Parmi les nombreuses anthologies publiées ces dernières années, nous pouvons mentionner : *Je(ux) : petite anthologie de Fernando Pessoa* (2016), *Fernando Pessoa : anthologie essentielle (édition bilingue)* (2016), *Contes du Portugal* (2016), *Lisbonne revisitée : anthologie de Fernando Pessoa (édition bilingue)* (2017), *La Poésie du Portugal : des origines au XX<sup>e</sup> siècle* (2021). Dans la période en question – et d'après des recherches prenant en compte un catalogue en ligne non exhaustif<sup>20</sup> – nous avons constaté une nette préférence pour les écrits de Fernando Pessoa plutôt que pour le seul auteur du monde lusophone récompensé du Prix Nobel, José Saramago, qui n'a pour sa part aucune traduction de ses textes assurée par Chandeigne & Lima<sup>21</sup>. Dans la mesure où Pessoa est un auteur canonique, son passage à l'étranger ne fait que

---

<sup>19</sup> Contrairement à Chandeigne & Lima, nous pouvons constater que chez Métailié, par exemple, la littérature portugaise est mieux représentée par les auteurs contemporains que par les classiques.

<sup>20</sup> Parmi les ouvrages cités dans les pages suivantes, il s'agit essentiellement de rééditions, mais aussi de nouvelles traductions. Si la plupart des récits sont des ouvrages traduits, il s'agit pour quelques-uns de récits écrits directement en français.

<sup>21</sup> Par ailleurs, la seule présence de Saramago au sein de Chandeigne & Lima s'observe à travers la rédaction d'une préface pour l'ouvrage *Histoires tragico-maritimes. Trois récits de naufrage au XVI<sup>e</sup> siècle*, publié en 1992.

renforcer ce statut et le consacre en tant qu'emblème du Portugal<sup>22</sup> ; au-delà des anthologies intégrant son œuvre, nous pouvons trouver *Bureau de tabac et autres textes d'Alvaro de Campos* (2019), *Message* (2022) ou encore *Le jour triomphal : lettre sur l'origine des hétéronymes* (à paraître en 2026). Nous constatons aussi un penchant notable pour des ouvrages d'auteurs du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir Miguel Torga – *Contes et nouveaux contes de la montagne* (2017), *Bestiaire* (2022) ; Camilo Castelo Branco – *Récits de la prison de Porto* (2017), *Le Juif* (2022) ; Raúl Brandão – *Humus* (2023), *Les pêcheurs* (à paraître en 2026) ; et tout particulièrement pour le représentant par excellence du réalisme dix-neuviémiste, Eça de Queirós : *Les Maia* (2018), *Le cousin Bazilio* (2018), *Le mandarin* (2018), *Piques et banderilles* (2021), *La vie extravagante de Fradique Mendes* (2021), *Son excellence, le comte d'Abranhos* (2023), *Le crime du Padre Amaro* (2024).

Pour reprendre l'analyse présentée par Dominique Faria sur les occurrences de représentations des Portugais et du Portugal dans la littérature française contemporaine, nous pouvons également tracer un parallèle avec ses conclusions et classer les récits d'écrivains portugais de la ligne éditoriale de Chandeigne & Lima au sein de deux grandes catégories de représentations : « ceux qui évoquent le rôle du Portugal pendant l'âge des découvertes, au XVI<sup>e</sup> siècle, ceux qui portent sur la figure de l'émigrant portugais en France [...] » (Faria, 2021, p. 53). En effet, la première catégorie se trouve reflétée dans de (très) nombreuses publications telles que *Histoires tragico-maritimes* (2017), *Légendes & récits du Portugal* (2019), *Idées reçues sur les grandes découvertes* (2019), *L'expansion portugaise dans le monde, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle, les multiples facettes d'un prisme* (2022), *Le voyage des plantes & les Grandes Découvertes* (2025), *Le Voyage de Magellan (1519-1522), la relation d'Antonio Pigafetta et autres témoignages* (2025). La projection du Portugal qui se bat (encore) contre les conséquences de la dictature salazarienne se voit confirmée par la publication d'ouvrages tels qu'*Exil : témoignages d'exilés et déserteurs portugais* (2022), *Souvenirs d'un futur radieux* (2024), *Gare à Salazar ! Écrits & poèmes sur la dictature* (2025). D'une manière générale, il s'agit de textes qui viennent corroborer et suivre un imaginaire déjà instauré<sup>23</sup>, attendu. Souvent, il est même difficile de démêler une représentation portugaise qui ne tient pas compte de cet univers ancré dans l'histoire sociopolitique de la France. Beaucoup de ces ouvrages ne

---

<sup>22</sup> La possibilité concrète de récupération et d'annexion de l'identité nationale d'un auteur par un autre pays qui l'édite (et participe ainsi à sa consécration) reste une question pertinente à prendre en compte et mériterait de faire l'objet d'une autre analyse.

<sup>23</sup> « [Le Portugal] [...] coupé de la France par toute la masse de la Meseta ibérique, par la force de l'exubérance et de la passion espagnoles, marginalisé encore par une histoire qui fut avec un demi-siècle de salazarisme comme une utopie tournant le dos à la modernité, explique dans notre littérature son image rare et quasi exotique, mais révélatrice des incertitudes [...] et des cheminements français. » (Rivas, 2016, p. 248).

questionnent ni les formes, ni les genres, de sorte qu'il paraît peu probable qu'elles contribuent particulièrement à modifier « l'horizon d'attente » des lecteurs ou qu'elles suscitent un dialogue fertile avec des formes contemporaines de la littérature française. À ce propos, il s'avère utile de rappeler que l'une des fonctions de la traduction reste d'« élargir, [de] légitimer et/ou [de] flexibiliser le système linguistique et culturel cible, développant ainsi les ressources esthétiques et le fonds de pensée d'une certaine langue et de sa littérature » (Coutinho, 2018, p. 186).

Nous pouvons mettre en relief un récent effort d'élargissement et de rénovation si nous considérons la création de la collection « Brûle-Frontières », qui comprend actuellement 3 ouvrages : *Souvenirs d'un futur radieux* (2024) de José Vieira, *Itinéraires du refus* (2025) de Jorge Valadas et *La classe et la fonction* (2026) de Mariana Alves. Bien que ces récits retracent plus ou moins directement des parcours personnels ayant été marqués par l'émigration, ils convoquent un cadre théorique et philosophique qui nous rapproche de réflexions s'inscrivant dans la lignée critique de Didier Eribon ou d'Annie Ernaux (Eribon, 2009 ; Ernaux,1983), donnant ainsi un nouveau souffle à des voix littéraires portugaises actuelles.

Finalement, la question du prix mérite également d'être ici mentionnée. Rarement disponibles d'occasion, ces ouvrages sont particulièrement onéreux, ce qui peut rendre plus difficile leur acquisition et donc leur diffusion.

### **3. Aides à la traduction, initiatives, opportunités et enjeux**

Ces dernières années, d'importantes mesures officielles ont été prises en matière de politique culturelle européenne concernant la défense du multilinguisme et le dialogue interculturel. Dans ce cadre, un chapitre sur la traduction littéraire a été intégré à l'agenda culturel de la Commission européenne, visant à promouvoir la circulation transnationale des œuvres et produits artistiques et culturels par le biais du soutien aux projets de traduction<sup>24</sup>. Cette décision a certainement été influencée par la pétition lancée à Paris en 2008 qui appelait à une politique européenne de traduction fondée sur deux principes : mobiliser les acteurs et les secteurs de la vie culturelle (éducation, recherche, interprétation, édition, médias...) et structurer la dynamique interne de l'Union européenne ainsi que ses politiques extérieures. L'Union européenne propose des programmes tels que « Europe créative » (2021-2027) qui soutient les initiatives de traduction et de promotion des œuvres littéraires européennes. Cette

---

<sup>24</sup> <https://culture.ec.europa.eu/fr/cultural-and-creative-sectors/books-and-publishing/circulation-of-european-literary-works> [consulté le 21/06/2026]

même initiative s'applique aussi à Chandeigne & Lima qui a bénéficié du « Projet Chandeigne PLEIM 2020-2022 » cofinancé par le programme « Europe créative ».

De même, il faut impérativement mentionner le rôle joué par la *Linha de Apoio à Tradução e Edição* (LATE, littéralement : Ligne d'aide à la traduction et à l'édition)<sup>25</sup>, fondée en 2020 et consistant à attribuer des bourses dont l'objectif est de stimuler les maisons d'édition étrangères et de les inciter à publier des œuvres portugaises de genres divers : fiction, poésie, littérature de jeunesse, essais, théâtre, etc. Il s'agit de l'attribution de subventions assurant le plus souvent près de la moitié des coûts générés par la traduction et l'édition. Le comité technique de LATE comprend, outre l'Institut Camões (qui relève du ministère des Affaires étrangères portugais) et la *Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas* (DGLAB), des représentants de l'Association des Écrivains Portugais (APE) et de l'Association Internationale des Lusitanistes (AIL). En 2020, l'année de son inauguration, 152 projets d'édition issus d'éditeurs en provenance de 44 pays ont été soutenus par cette initiative et l'ensemble de ses partenaires. À travers une consultation en ligne de documents détaillant l'intégralité des bourses attribuées à de nombreux pays (européens et non-européens<sup>26</sup>) au fil des cinq dernières années, nous pouvons tirer quelques conclusions.

Dans l'édition relative à 2024, 100 éditeurs de 42 pays ont bénéficié d'un soutien pour la publication de 133 traductions dans plus de 30 langues. Ces chiffres représentent une « croissance d'environ 40 % par rapport au précédent mécanisme visant à l'internationalisation des auteurs portugais et de langue portugaise<sup>27</sup> ». Pour le DGLAB et l'Institut Camões, cette progression pourrait être liée aux investissements consentis pour assurer la présence des auteurs lors d'événements de promotion du livre et de la littérature dans 40 pays. Tout d'abord, il est possible d'observer une certaine imprévisibilité dans le nombre de bourses attribuées selon les années, le nombre variant selon la disponibilité budgétaire et financière de l'institution, l'intérêt des éditeurs et les conditions du concours. Le tableau suivant présente la distribution des bourses en France, celles attribuées à Chandeigne & Lima ainsi que les œuvres sélectionnées :

---

<sup>25</sup> Information disponible en portugais sur:

<http://livro.dglab.gov.pt/sites/DGLB/Portugues/divulgacaoEstrangeiro/apoioTraducaoeEdicao/Paginas/TraducaObras.aspx> [consulté le 13/01/2026]

<sup>26</sup> La liste inclut des pays aussi divers que l'Allemagne, l'Afrique du Sud, l'Argentine, le Canada, l'Inde etc.

<sup>27</sup> Disponible en ligne sur : <https://iilp.cplp.org/2020/11/04/editoras-de-44-paises-com-apoio-a-traduca-de-mais-de-150-obras-de-lingua-portuguesa/>.

Année	Nombre de bourses attribuées à la France	Nombre de bourses attribuées à Chandeigne & Lima	Titres des œuvres sélectionnées
2020	7	2	Valério Romão, <i>Cair para dentro</i> Frei Gaspar da Cruz, <i>Tratado das coisas da China</i>
2021	4	2	Isabela Figueiredo, <i>Caderno de memórias coloniais</i> Camilo Castelo Branco, <i>O Judeu</i>
2022	7	3	Isabela Figueiredo, <i>A gorda</i> Mia Couto, <i>O caçador de elefantes invisíveis</i> Fernando Assis Pacheco, <i>A musa irregular</i>
2023	11	3	Mário Cesariny, <i>Antologia de poemas</i> Valério Romão, <i>10 razões para aspirar a ser gato</i> Duarte Barbosa, <i>O livro de Duarte Barbosa</i>
2024	9	2	Mia Couto, <i>Tradutor de chuvas (poemas escolhidos)</i> Isabela Figueiredo, <i>Um cão no meio do caminho</i>
2025	5	3	Raúl Brandão, <i>Os Pescadores</i> Fernando Pessoa, <i>Antologia de textos</i> D. Duarte, <i>Leal Conselheiro</i>

Tableau 1 : Distribution des bourses attribuées à Chandeigne & Lima, 2020-2025

En 2025, les élus des trois bourses s'avèrent quelque peu décevants, s'inscrivant dans des attentes déjà bien ancrées : *Os Pescadores* [*Les pêcheurs*] de Raúl Brandão (ouvrage datant du début du XX<sup>e</sup> siècle d'un auteur déjà présent dans le catalogue), un ouvrage de Pessoa (auteur plus que connu) et, choix encore plus imprévisible, *Leal Conselheiro* [*Loyal conseiller*],

un traité d'éthique datant du XV<sup>e</sup> siècle et rédigé par D. Duarte, onzième roi du Portugal<sup>28</sup>... Cette mise en perspective s'avère encore plus révélatrice, si nous comparons, par exemple, ces choix avec les bourses attribuées à des éditeurs en Espagne (16 au total). En effet, nous remarquons une attention portée à la traduction de textes qui reflètent un autre type de préoccupations sociales et identitaires, tels que *O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo* [*Que signifie, selon moi, être une écrivaine noire aujourd'hui ?*] (2023) de Djaimilia Pereira de Almeida – essai teinté de données biographiques problématisant la place des écrivaines noires dans le monde actuel à partir d'un point de vue lusophone – ou *Diálogos com Lídia Jorge* de Carlos Reis (2025), mettant ainsi en valeur non seulement la perspective personnelle d'une écrivaine portugaise tout à fait incontournable (deux fois finaliste du prix Femina, en plus d'autres distinctions importantes telles que le couronnement par le Prix Médicis étranger 2023 pour son douzième ouvrage paru en France, *Misericórdia*), mais aussi l'écriture d'une figure éminente du milieu académique portugais. À l'image des statistiques de 2023, en 2024, l'espagnol, présentant un ensemble de 25 traductions, est la langue la plus représentée dans cette édition du programme. Par ailleurs, grâce à cette comparaison éclairante et fructueuse avec la traduction (du portugais) menée en Espagne, nous observons également une forte attention portée aux publications récentes d'écrivains et d'écrivaines qui défient les structures des récits en langue portugaise. Citons à cet égard *As botas de Mussolini* (2023) de Gonçalo M. Tavares, auteur qui se démarque par son langage, rompant avec les traditions lyriques portugaises, et par sa subversion de certains codes des genres littéraires, faisant de lui l'un des écrivains les plus novateurs de notre époque. Récemment, son livre *Le Quartier* a reçu le prestigieux Prix Laure-Bataillon 2021, décerné au meilleur livre traduit en français, succédant ainsi à Olga Tokarczuk (prix Nobel de littérature en 2019), le Prix du Meilleur Livre étranger en 2010. Citons aussi Maria Gabriela Llansol, créatrice d'une œuvre singulière marquée par des recherches formelles à laquelle ne résiste pas la forme traditionnelle du roman, qui se situe à la marge de catégories littéraires fixes et où la poésie et le roman se métamorphosent dans de nouvelles formes et expériences esthétiques. Malheureusement, force est de constater qu'aucune traduction de ces auteurs n'a été assurée par Chandeigne & Lima.

Les dernières décennies correspondent à la période d'émergence des littératures lusophones (et francophones) postcoloniales : si la France a assisté à la floraison d'une production significative dans ce domaine, il pourrait s'avérer pertinent d'accorder la même

---

<sup>28</sup> En effet, les ouvrages plus anciens présentent l'avantage d'appartenir au domaine public (ce qui peut contribuer à justifier ces choix). Néanmoins, ceux-ci présentent des tournures de langue archaïques qui doivent être adaptées à un public cible très spécifique dans le cadre de la littérature traduite.

possibilité aux écrivains portugais s'insérant dans cette mouvance littéraire. Après la révolution de 1974, le temps est venu de questionner ouvertement des récits et des héritages. Proposant une écriture qui mêle autobiographie et fiction, en 2009, Isabela Figueiredo publie son premier livre, *Carnet de mémoires coloniales*, qui ne sera publié en France que bien après, en 2021 (traduction récompensée par le Prix des lecteurs 2022 au Festival des littératures européennes de Cognac). Deux ans plus tard, en 2023, Chandeigne & Lima publiera *La Grosse* (paru au Portugal en 2017), obtenant le Prix Laure Bataillon de la meilleure œuvre traduite en 2024. Certes, le délai entre la publication de l'original et de la traduction peut avoir un impact sur la réception de l'œuvre par le public. Néanmoins, il est indéniable qu'Isabela Figueiredo est l'une des écrivaines les plus mises en avant par sa maison d'édition en France, dévoilant au public français une écriture tout à fait incontournable dans le panorama contemporain de la littérature portugaise par sa sensibilité, ses images et sa lucidité conjuguant lyrisme et satire.

Par ailleurs, le catalogue intitulé « Écrivains portugais en France » a été récemment lancé par l'Ambassade du Portugal en France (juin 2023<sup>29</sup>) et nous pouvons mentionner la portée d'événements tels que l'initiative « Saison Croisée France-Portugal » en 2022, qui a été à l'origine de l'organisation d'un éventail d'activités, de rencontres, de projets, afin de faire connaître au public francophone la richesse de l'histoire, de la culture et de la littérature portugaises. L'ensemble d'éléments qui ont été mobilisés en parallèle par Chandeigne & Lima pour le déroulement de cette initiative est également très représentatif de l'imaginaire forgé et mis en avant par cette maison d'édition. Parmi les orateurs invités figure Yves Léonard, perçu comme l'un des plus grands connaisseurs français de l'histoire du Portugal et ayant publié, chez Chandeigne & Lima, des ouvrages tels qu'*Histoire du Portugal contemporain : de 1890 à nos jours* (2016), *Salazarisme & fascisme* (2020) et *Sous les œillets la révolution. Le 25 avril 1974 au Portugal* (2023). Ces publications, certes nécessaires, ne doivent pas (et ne peuvent pas) pallier la nécessité d'un contact direct et plus immédiat avec le dynamisme de la production portugaise contemporaine. Dans ce cadre, d'autres écrivains ont également présenté des ouvrages, publiés chez Chandeigne & Lima, tels que Valério Romão qui a fait partie de la sélection finale du prix Femina de l'année 2016 et dont Chandeigne a publié une trilogie (ce qui reste rare). Nous pouvons ajouter Dulce Maria Cardoso, dont le roman *Eliete, la vie normale* a reçu un accueil très positif en France, puisque cette œuvre a été sélectionnée par le jury du prix Femina 2020. Une conférence a également été organisée au sujet de l'œuvre *Le Fado* d'Agnès Pellerin portant sur les origines de ce genre musical, toujours présenté comme

---

<sup>29</sup> <https://eurojournalist.eu/un-site-web-pour-la-litterature-portugaise-en-francais/>

l’emblème ultime de l’esprit portugais... Ont aussi été mis en place des ateliers et des expositions sur l’expansion maritime portugaise et le rôle de voyageurs des XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles, comptant notamment des aquarelles tirées de l’ouvrage *Lisbonne, Balades dessinées* (2019) de Valérie Linder. Dans le groupe des invités à ces événements, nous comptons également Isabela Figueiredo et Pedro Garcia Rosado. En outre, un spectacle musical a été organisé autour de l’ouvrage édité par Max de Carvalho et publié en 2021, *La Poésie du Portugal* qui, couvrant une période de huit siècles et plus de mille poèmes, représente, encore une fois, l’une des (très) nombreuses anthologies du catalogue... Il convient de noter que Chandeigne a également participé, la même année, à l’organisation d’une rencontre entre les écrivaines Isabela Figueiredo et Leïla Slimani à la Médiathèque de l’Institut Français de Lisbonne, au Portugal : deux voix littéraires contemporaines qui se penchent sur le récit de la colonisation et la (re)construction d’un nouveau rapport à cette mémoire. Ce genre d’initiatives permettant un échange fructueux entre les deux pays doit être encouragé : il reste à savoir pourquoi ces rencontres ne sont que très rarement organisées en France.

Enfin, nous pouvons mentionner le cas d’événements tels que le Salon du livre lusophone de Paris, créé en 2024 et organisé par l’Union Européenne des Écrivains de Langue Portugaise (UEELP), en partenariat avec l’Association pour le Développement des Études Portugaises, Brésiliennes, d’Afrique et d’Asie lusophones (ADEPBA), qui réunit des auteurs, des éditeurs et des libraires liés au monde d’expression portugaise. Par ailleurs, 2025 a également marqué l’année du retour du Portugal, après 20 ans d’absence, au sein du plus important événement du livre en France : le Salon du Livre de Paris. Espérons que cela soit signe de nouveaux efforts efficaces dans la promotion de la littérature portugaise...

## Conclusion

Ainsi, toutes ces données soulignent l’importance de repenser les dispositifs permettant d’analyser les interactions culturelles entre ces deux pays. Une telle réflexion invite également à renforcer la coopération et à mobiliser de manière concertée une diversité d’acteurs susceptibles de contribuer à une visibilité accrue de nouveaux écrivains portugais en France. Partant du principe que les politiques de promotion de la traduction littéraire constituent un effort éminemment collectif (le traducteur appartient inéluctablement à un système plus vaste, comme nous avons essayé de le souligner plus haut), il s’avère essentiel de repenser quelques modèles hégémoniques de planification culturelle du travail de traduction à travers le catalogue

de maisons d'édition indépendantes qui se démarquent (même si elles ne peuvent pas échapper à la concurrence) des grands groupes éditoriaux. Reste à savoir si la sélection découle directement de difficultés légales liées à la cession des droits d'exploitation des auteurs.

Le temps est venu de mettre en avant un renouvellement de l'imaginaire, des projections et symboles rattachés aux ouvrages portugais et de permettre la légitimation d'une multiplicité d'écrivains portugais présentant des centres d'intérêts, des préoccupations, des styles d'écriture ainsi que des postures artistiques tout à fait distincts. L'établissement de certains principes d'intervention au niveau du répertoire de la littérature traduite implique et renforce une action commune et articulée qui peut et doit assurer une pluralité d'offres capables de signifier à la fois un élargissement effectif des horizons littéraires des lecteurs français (ou tout simplement des lecteurs en France) et une promotion des relations interculturelles, ainsi qu'un continuuel enrichissement du patrimoine littéraire en langue française. Face au corpus analysé, le lecteur français qui aurait, hypothétiquement, suivi les tendances éditoriales de la littérature portugaise traduite, serait loin d'avoir une compréhension globale de la quantité et de la qualité de la littérature portugaise contemporaine. Il convient toujours de rappeler que l'intérêt et la responsabilité n'incombent jamais exclusivement à la culture réceptrice : la responsabilité revient aussi aux différentes institutions culturelles portugaises, dans la mesure où ces dernières doivent s'engager dans une diffusion culturelle « hors les murs » qui garantisse la représentation du meilleur de leur patrimoine littéraire et artistique et de son dynamisme : une représentation plus attentive aux voix diverses. C'est ainsi que la « tradition » littéraire portugaise doit envisager son avenir : sans peur de s'abandonner, de se reconfigurer et d'accueillir des réformes et des mutations.

### Bibliographie

- Benjamin, W. (1991). La tâche du traducteur (M. Broda, trad.). *Po&sie*, 55, 150-158. (Original publié en 1923) <https://po-et-sie.fr/texte/la-tache-du-traducteur/>
- Boutoux, C. (2023). « L'auteur et l'éditeur littéraire en France (1945-2023) : étude d'un rapport de domination », thèse de doctorat sous la direction de Sylvie Ducas, Université Paris Nanterre. <https://theses.hal.science/tel-04431523v1>
- Coutinho, A. P. (2018). Traduction et exil au XXIème siècle : pour une poétique collective de résilience. *Cadernos de Tradução*, 1(38), 181-196.

- Coutinho Mendes, A. P. (2012). De “invasões” e “retiradas” da Literatura Francesa em Portugal: reflexões para uma política da literatura traduzida. *Carnets*, 4, 317-328.
- Diagne, S. B. (2022). *De langue à langue : l'hospitalité de la traduction*. Albin Michel.
- Eribon, D. (2009). *Retour à Reims*. Fayard.
- Ernaux, A. (1983) *La place*. Gallimard.
- Faria, D. (2012). Traduction et invasion culturelle : Jean Echenoz en portugais et José Saramago en français. *Carnets*, 4, 303-315.
- Faria, D. (2021). Représentations du Portugal et des Portugais dans la fiction française contemporaine. *Synergies Portugal*, 9, 53-68.
- Crom, N. (2004, 25 novembre). Les éditions Métailié, *La Croix*.
- Leandro, M. E. (2000). La réinstallation de familles migrantes portugaises dans le Minho. *Lieux de vie et circulations des Portugais de France* (de Varine, B., coord.). Interaction France-Portugal, 36-66.
- Mencé-Caster, C. (2018). Traduire entre les cultures : un horizon du divers ? *HispanismeS, H-S 2*, 1-14.  
<https://journals.openedition.org/hispanismes/11383>
- Outeirinho, M. de F. (2012). Représentations culturelles de la France et les années 80 : (re)production d'images dans et hors frontières. *Lasemaine.fr2012*, 94-101.
- Pageaux, D.-H. (1994). *La littérature générale et comparée*. Armand Colin.
- Pereira, C. (2016). Livraria Chandeigne comemora 30 anos. *LusoJornal*, 24, 11.
- Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Bayard.
- Rivas, P. (2016). *Littérature française-littératures lusophones : regards croisés*. Pétra. (Original publié en 2015).
- Samoyault, T. (2020). *Traduction et violence*. Éditions du Seuil.
- Thiesse, A.-M. (2019). *La Fabrique de l'écrivain national – entre littérature et politique*. Gallimard.

## REGINA GUIMARÃES, GLANEUSE DE MOTS ET TISSEUSE DE LIENS<sup>1</sup>

Ana Paula Coutinho  
Universidade do Porto – ILCML  
amendes@letras.up.pt

E a folhinha de salgueiro, não gosto dela porque me lembra a terna  
Primavera que de novo acaba de florir.

Mas gosto dela porque a moça lá inscreveu um nome com a ponta da agulha  
de bordar, e esse nome é o meu.

Judith Walter, “A folha do salgueiro”, trad. Regina Guimarães

### En guise de présentation

Il est des gens qui traduisent la littérature pour gagner leur vie ; d'autres qui le font comme pratique propédeutique d'un style propre ; d'autres encore qui se laissent emporter par le plaisir de se confondre avec des œuvres ou des auteurs qu'ils admirent ; qui veulent prolonger l'écho de l'écriture d'autrui de leur propre accent, la transformer pour soi et pour les autres ; d'autres aussi qui traduisent pour accomplir une tâche civilisatrice à l'égard de leur langue maternelle, partageant ce qu'ils souhaitent y inscrire comme élargissement des possibilités expressives et de la langue, et du monde... et il y a enfin ceux qui, en amont et en aval de ces raisons ou même d'autres bien plus circonstanciées, traduisent parce que ce geste d'attention et de transfert leur est aussi vital que de travailler avec les mots versés dans leur propre écriture, quelle qu'en soit la forme. Ce dernier cas est, sans doute, celui de Regina Guimarães, pour qui le traducteur est écrivain, « minuscule mais musculairement », écrit-elle, tout comme l'écrivain est traducteur. Quoique l'acte de ce dernier soit par définition plus éphémère que le texte de départ, tout comme l'auteur de *Poétique du Traduire*, elle est persuadée que la traduction « est à la fois une poétique expérimentale et un poste d'observation unique pour la théorie du langage » (Meschonnic, 1999, p. 37).

---

<sup>1</sup> Ce texte a été rédigé dans le cadre de l'Institut de Littérature Comparée, Unité R&D financée par des fonds nationaux portugais de la FCT – Fondation pour la Science et la Technologie (UID/00500/2025 – DOI : <https://doi.org/10.54499/UID/00500/2025>).

Poète, cinéaste, dramaturge, parolière et artiste visuelle, Regina Guimarães (Porto, 1957) a fait ses débuts dans la publication de poésie à peu près au même moment où elle réalisait ses premiers travaux de traduction, c'est-à-dire il y a plus de 40 ans. Tout comme son compagnon avec qui elle vit et travaille depuis 1975, le cinéaste et poète français Saguenail, elle aurait souhaité pouvoir vivre uniquement de leurs travaux de prédilection. Les responsabilités familiales les ont pourtant amenés à exercer l'enseignement, en tant que lecteurs de français, l'un et l'autre, à la Faculdade de Letras de l'Université de Porto, à l'Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo et à l'Escola Superior de Artes e Design, ce qui leur a aussi fourni les moyens de continuer à se consacrer à leurs projets d'écriture poétique, dramaturgique et cinématographique, libres de toute pression commerciale ou autre. « Sans fric ni frime » – dira-t-elle.

C'est-à-dire que tant la création de chacun que leur travail collaboratif et d'intervention culturelle s'inscrivirent dès le début dans un projet de création indépendante consacré à des films et des livres d'auteur, qu'ils ont nommé Hélastre et qui, par la suite, est devenu également un site web d'accès public (désormais malheureusement désactivé en ce qui concerne les textes).

Si les premiers travaux que Regina Guimarães réalisa dans le domaine de la traduction furent des commandes diverses et fortuites, le travail qu'elle allait développer dans le domaine de la traduction de textes dramatiques pour la scène allait se révéler une heureuse rencontre entre les besoins du Theatro Circo de Braga ou du Teatro Nacional de São João à Porto, ainsi que d'autres compagnies. La sensibilité particulière et l'appétence que la traductrice manifesta pour la présence de l'oralité dans l'écriture, pour l'attention à la prosodie, à la musicalité des mots et à la maîtrise des registres les plus divers de la langue lui permit toujours de se mouvoir avec aisance et imagination entre différentes voix/voies et différents discours. À ces traductions de textes dramatiques s'ajouta également la traduction de poésie – à commencer par celle de Saguenail –, Regina Guimarães elle-même ayant reconnu que la traduction, tant de textes dramatiques que de poèmes et de chansons, était devenue son « domaine de prédilection ».

Au cours des 50 dernières années, la littérature de langue française au Portugal est passée entre les mains de quelques traducteurs littéraires au mérite reconnu, comme Aníbal Fernandes ; beaucoup disposaient également d'une œuvre littéraire parallèle, suggérant que la traduction fonctionnait pour eux comme une sorte de détour plus ou moins essentiel, presque toujours au gré de circonstances externes ou intérieures. Il en va ainsi de Maria Gabriela Llansol, António Ramos Rosa, Luiza Neto Jorge, Vasco Graça Moura, Pedro Tamen ou Fernando Pinto do Amaral... Il faut toutefois reconnaître – sans l'ombre d'une concession – qu'aucun de ces auteurs (à l'exception de Luiza Neto Jorge) ne se consacra à la traduction avec

la radicale générosité et la persévérance de Regina Guimarães. En plus, elle a toujours traduit en marge des grands circuits de reconnaissance, depuis un lieu de faible visibilité, non par choix délibéré, ni pour rendre invisible le travail de traduction en tant que tel, mais par refus et du *mainstream*, et des diktats des lois du marché appliquées à l'industrie du livre.

Cette invisibilité structurelle n'est pas accidentelle – elle relève de ce que Pierre Bourdieu (1992) appellerait les mécanismes de consécration propres au champ littéraire, où la reconnaissance dépend moins de la valeur intrinsèque du travail que de la position occupée dans le réseau des instances de légitimation. En l'occurrence, elle résulte d'un ensemble de mécanismes qui régissent les circuits de reconnaissance de la traduction littéraire au Portugal, notamment la dépendance à l'égard des grands groupes éditoriaux, la logique des prix littéraires, l'attention sélective de la critique et la raréfaction d'un appareil académique consacré à l'étude systématique de la traduction littéraire en tant que poétique à part entière. Le travail de ceux qui traduisent en dehors de ces circuits tend à constituer ce qu'on pourrait appeler l'angle mort de la traduction littéraire : cette zone nébuleuse où s'accumule, paradoxalement, une part significative de la traduction la plus exigeante et la plus audacieuse de par les auteurs et les textes qu'elle introduit dans le polysystème littéraire (Even-Zohar, 1990). Car le marché éditorial, guidé par des critères de rentabilité exponentielle, tend à privilégier la traduction d'auteurs déjà consacrés dans leur pays d'origine, oubliant ainsi non seulement certains choix traductifs mais aussi le critère esthétique qui les sous-tend – critère qui, dans le cas de Regina Guimarães, est inséparable d'une posture éthique : le refus de soumettre la langue et la littérature aux lois d'une industrie qui, par définition, les instrumentalise. Ainsi, ce que la vie littéraire au Portugal (ou ailleurs) risque de ne pas saisir lorsqu'elle est limitée au *mainstream*, c'est le travail même de la traduction en tant qu'acte et de résistance, et d'« hospitalité langagière » (Ricoeur, 2004), c'est-à-dire en tant qu'accueil de l'étranger dans sa propre langue.

La traduction ne représente donc pas, pour Regina Guimarães, un simple complément de son travail en tant que poète ou artiste visuelle ; il serait plus juste de dire que traduire est son acte fondateur, celui qui lui permet de pratiquer ou d'accentuer sa capacité naturelle à se placer toujours à la place de l'Autre, une posture qui rejoint ce qu'Antoine Berman (1984) nommait « l'épreuve de l'étranger », en tant qu'ouverture éthique au texte d'autrui dans sa différence irréductible. Autrement dit, traduire en tant que réponse au même niveau – « une poétique pour une poétique », pour reprendre ici de nouveau une expression d'Henri Meschonnic (1999).

Au-delà de la traduction d'auteurs fondamentaux du théâtre français, tels qu'Antonin Artaud, Molière, Paul Claudel, Jean Tardieu ou Bernard-Marie Koltès, le système de la

littérature traduite au Portugal doit à cette traductrice aussi inquiète qu'attentive et cultivée la présence de textes d'auteurs qui n'avaient encore jamais connu de version en portugais, du moins européen, des poèmes surréalistes ou des poèmes en prose d'auteurs moins connus tels qu'Alphonse Rabbe, Judith Walter ou Jean Lahor (vd. *Embriagai-vos – Antologia de poemas em prosa de autores franceses*, Flop, 2020, sélection et traduction de Regina Guimarães, avec préface et notices biographiques de Saguenail, ainsi que *Sonhador Definitivo e Perpétua Insônia: uma antologia de poemas surrealistas escritos em língua francesa*, Edição Contracapa, 2021, de nouveau traduits par Regina Guimarães et accompagnés d'une préface de Saguenail).<sup>2</sup>

Son engagement dans la traduction de poèmes de divers auteurs ne semble pas seulement renvoyer à la célèbre maxime de Lautréamont – « La poésie doit être faite par tous, non par un » –, reprise par les surréalistes, mais aussi à sa propre résistance à l'idée d'œuvre. En fait, Regina Guimarães préfère dire qu'elle écrit des poèmes, rassemblés par ordre chronologique dans ce qu'elle appelle des « Cahiers ». Une modestie excessive de la part de l'auteure, pourrait-on penser, bien que cela ne touche pas la vraie question. Certes, elle n'est pas portée sur les gestes – si communs – d'auto-affirmation ou d'auto-éloge dans les cercles artistiques ; pourtant, ses textes, tout comme ses interventions publiques, sont loin d'être timides ; au contraire, elles dégagent le charisme d'une femme de grandes convictions assises sur des mots aussi rigoureux que justes. Néanmoins, sa force, loin d'être autocentrée, est fondamentalement centrifuge. C'est dans la mesure où Regina Guimarães porte en elle de nombreuses lectures, des expériences de rencontres, des restes de mondes fort divers, et où elle est en permanence attentive aux singularités linguistiques et aux multiples registres du quotidien que ses poèmes, tout comme ses traductions, font résonner la plasticité de la langue, que ce soit la langue portugaise ou la langue française. Autrement dit, cette poète-traductrice puise son énergie dans la perméabilité à la diversité des voix d'autrui, non pour les absorber ou pour les perfectionner ; plutôt pour greffer ces altérités dans une poétique à contre-courant de toute sorte de fin.

---

<sup>2</sup> On trouvera en annexe une liste (presque) exhaustive des traductions littéraires réalisées par Regina Guimarães. Elle n'inclut pas tout ce que Regina Guimarães a traduit par plaisir et/ou par amitié au fil des années et qui, pour une raison ou une autre, n'a pas été publié en livre. Je la remercie vivement d'avoir mis à notre disposition cette liste qui, à elle seule, est une preuve irréfutable de tout son travail littéraire. Et je la remercie aussi de la sollicitude avec laquelle elle a répondu aux nombreuses questions que je lui ai posées et que je reproduis ici.

## Échanges avec la traductrice

### Qu'est-ce qui t'a amenée à la traduction littéraire ?

Le hasard et le vice de l'écriture m'y ont conduite. La jeune compagnie de théâtre CENA (qui était sur le point de quitter Porto pour s'installer à Braga et allait bientôt devenir la CTB<sup>3</sup>) avait requis les services de l'Institut Français de Porto (rayé de la carte...) pour une traduction du texte *Lazare lui aussi rêvait d'eldorado*, de Jean-Pierre Sarrazac (ce dernier entretenait des relations privilégiées avec le comédien et metteur en scène Fernando Mora Ramos). J'ignore qui a été chargé de cette mission. Tout ce que je sais, c'est que Bernard Despomadère m'a téléphoné pour me demander de revoir à fond la traduction reçue, car le CENA rejetait le texte en portugais, aussi bien au niveau du sens proprement dit que de sa forme littéraire. Metteur en scène et comédiens considéraient le langage employé comme inadéquat à la scène et gorgé de fautes dans la langue d'arrivée. Cécité de débutante, j'ai accepté ce boulot qui s'est avéré nettement plus lourd et laborieux que produire une nouvelle traduction. Quand j'ai remis ma version aux membres du CENA, je leur ai fait comprendre que j'aurais préféré partir du texte original (au lieu de « raccommoier » une pièce défectueuse). Peu de temps après, ils m'ont chargée de traduire *L'illusion comique* de Pierre Corneille...

**Aquilino Ribeiro, traducteur de *Don Quichotte*, disait que traduire c'était comme travailler sur le terrain d'autrui, une espèce de répétition de perroquet, une perte de temps pour l'écrivain... Qu'en penses-tu ? Préfères-tu également écrire ta poésie, tes propres textes, sans avoir à transférer le discours d'autrui ? Ou, au contraire, en traduisant, que cherches-tu dans les textes des autres ?**

Je ne suis pas assez arrogante pour juger mon écriture supérieure à celle de ceux que je traduis. Quoi qu'il en soit, écrire et traduire sont des opérations foncièrement similaires. Recherche ardue de la forme. J'ai beaucoup appris sur moi en traduisant Claudel, Eluard, Molière, Pinget, Koltz, Cros, Beckett, Genet, etc. Je me sens moralement obligée de « défendre » la qualité des textes que j'entreprends ou j'accepte de traduire. C'est un défi amoureux que je m'impose. Par ailleurs, quand je plonge dans une traduction, je sens la présence, la compagnie, surveillante/bienveillante de l'auteur. Je ne cherche rien de particulier dans le texte des autres, j'essaye de m'ouvrir à leurs offrandes et d'accepter leur différence comme un apport abrupt qui risque d'enrichir ma vie mentale.

---

<sup>3</sup> Companhia de Teatro de Braga.

**Bien que tu aies déjà traduit de nombreux poèmes français, es-tu convaincue, comme tant d'autres, que la poésie est intraduisible ? Ou que la poésie ne peut être traduite que par des poètes ?**

La poésie est aussi impossible à traduire qu'à écrire. C'est cette IMPOSSIBILITÉ qui lui donne naissance et la prolonge au fil du temps entre les mains des lecteurs. L'impuissance est à la base de l'écriture poétique et non pas l'illusion de la puissance. J'imagine qu'on peut devenir poète en traduisant de la poésie, bien que je n'aie aucune preuve de cette possibilité. Surtout si (et je crois que c'est plus courant qu'on ne le croit) un poète timide loge au tréfonds du traducteur.

**Pourtant, certains traducteurs ont été tout sauf timides... Herberto Helder, Maria Gabriela Llansol, Mário Cesariny... ou, à l'étranger, Pound, Celan, Mallarmé, Bonnefoy, Meschonnic...**

Pour la plupart, ce sont des gens que j'admire en tant qu'écrivains mais pas forcément en tant que traducteurs. J'en ai même connu certains personnellement. Ce serait franchement présomptueux et grossier de faire des listes et des classements.

**En ce qui concerne les textes littéraires, j'imagine que tu traduis davantage par choix personnel que sur commande. Dans ce cas, pourquoi traduis-tu, et pour qui ? Qu'est-ce qu'un texte doit avoir pour que tu aies envie de le traduire ?**

Je traduis souvent sur commande et volontiers par plaisir, sans éditeur au bout du chemin. Pour ce qui est de la traduction littéraire, je ne traduis (sur commande ou par volupté) que des œuvres que je respecte. De toute façon, il s'agit d'une recherche de fraternité littéraire, d'une découverte approfondie, voire d'un apprentissage. J'apprécie particulièrement les textes poétiques et/ou dramatiques et je suis attirée par les œuvres qui soulèvent des difficultés de traduction.

**Quel a été le texte le plus difficile à traduire ? Et celui qui t'a donné le plus de plaisir à traduire ?**

Le plus difficile (récent, pas encore publié) : la poésie meurtrie de Tristan Tzara.

Le plus exaltant : la prose unique de Robert Pinget.

**Face à une difficulté de traduction, as-tu tendance à te placer plutôt du côté du texte de départ, ou du texte d'arrivée ? Autrement dit, tu t'efforces de conserver son étrangeté ou de le domestiquer ? Et pourquoi ?**

Traduire pour la scène implique que l'on s'occupe de l'accès au texte incarné et à la parole dirigée. Il me semble que ce n'est pas très différent dans le domaine de la traduction de poésie. Cette préoccupation n'empêche pas que l'on transporte et transpose l'étrangeté première – la première étrangeté résidant dans le fait même d'écrire et de traduire. C'est le texte de départ qui apprivoise le traducteur et pas le contraire – ce qui, en soi, est une démarche proche du jeu théâtral, qu'il s'agisse de pièces ou de poèmes.

**Quand décides-tu qu'une traduction est terminée ? Est-ce qu'il t'arrive d'y revenir pour une retraduction ?**

Il n'y a rien de mystique dans le fait qu'un travail (traduire un texte par exemple) arrive à son terme. C'est joyeux quoique teinté de mélancolie, la mélancolie d'une espèce d'adieu à un lieu que l'on a habité et aimé.

Il m'est arrivé de corriger des traductions pour de nouvelles mises en scène : *La mort de Judas* de Paul Claudel pour Luís Miguel Cintra, par exemple. Pas fréquemment. De fait, pas plus d'aura comme traductrice que comme poète. Et cela me va.

**Je ne pensais pas exactement à une mystique de la traduction – pas même pas à celle de Walter Benjamin – mais plutôt à la contingence de tout acte traductif : au fait que l'on peut toujours, voire que l'on doit, modifier quelque chose dans une traduction, ce qui fait que la déclarer achevée représente toujours un acte discrétionnaire, sinon violent pour le texte comme pour le traducteur. Tu ne crois pas ?**

Les traductions ont un temps. Et c'est très bien. L'imperfection est le lot des personnes qui s'investissent entièrement dans une « mission ». Je ne connais pas de contre-exemple.

**Parlons un peu de ce que l'on a l'habitude de taire quand il s'agit du travail intellectuel : l'argent, la rémunération. En règle générale, le travail du traducteur est payé au mot ou à la page. Mais comment faire avec la traduction d'une page de Pinget ou d'un poème de Tzara – pour ne citer que deux de « tes » auteurs ? Combien de temps peux-tu y consacrer ?**

Je suis payée « au poids » quand il ne s'agit pas de traductions littéraires. Pour ces dernières, je suis payée à la tâche. Parfois je ne suis pas rémunérée. Aucune obéissance aux lois du marché.

**En tant que lectrice de littérature, évites-tu de lire en traduction ? Et qu'est-ce qui t'amène à considérer que tu es devant une bonne traduction ? Ou bien devant une traduction ratée ?**

Je lis toujours en français les textes écrits en français. Une bonne traduction invite à ce qu'on s'y attarde pour des raisons très louables. Une mauvaise traduction tape sur les nerfs au point de justifier qu'on la jette aux orties. Manuel António Pina avait une théorie brillante sur « la langue des traducteurs », celle qui est tellement nourrie des règles de leur langue maternelle qu'elle en devient presque incompréhensible. Il a poussé la plaisanterie jusqu'à inventer un traducteur et écrire des poèmes ayant recours à ce type de langue barbare.

**« Une bonne traduction invite à ce qu'on s'y attarde pour des raisons très louables » – quelles sont ces raisons ?**

Saguenail définit la poésie comme la matière écrite qui incite le lecteur à faire des haltes. Lorsque la prose invite à la pause, elle est à coup sûr imbibée de poésie.

**Qu'est-ce que tu penses du panorama de la traduction littéraire au Portugal ? En particulier de la traduction de littérature de langue française ?**

La qualité des traductions, me semble-t-il, s'est nettement améliorée. Au théâtre, ça se sent, ça se remarque, ça soulage l'ouïe et le cerveau...Mais sur des sujets de ce type l'opinion impressionniste est peu valable. Juger le panorama de la traduction littéraire implique une étude méthodique et approfondie.

**À quoi attribues-tu cette amélioration ? À la formation académique des traducteurs ? Au travail en équipe, par exemple quand il s'agit de traduire pour la scène ?**

Elle se doit à la formation des traducteurs, à leur dévouement aussi. Une traduction est rarement bien payée, mais il y a quelques décennies le travail du traducteur était rémunéré en dessous de tout. Au théâtre, le niveau de connaissances littéraires du metteur en scène joue en faveur du texte et des comédiens.

**À ton avis, quelle serait la meilleure formation pour un traducteur littéraire ? Crois-tu que la traduction littéraire relève, elle aussi, du 99 % de travail et du 1 % d'inspiration ? Ou bien qu'il s'agit d'être doué(s) pour..., de « ter jeito », pour reprendre une expression très familière en portugais ?**

L'inspiration est un mythe, le travail n'est rigoureux que lorsqu'il se libère du tripalium sans écarter l'effort. Le traducteur ne progresse dans son métier qu'en acquérant des compétences considérables en tant que lecteur – et s'il possède une solide connaissance de sa propre langue, évidemment.

**Et comment envisages-tu l'entrée de l'IA dans le monde de la traduction ? Les machines et les algorithmes seront-ils un jour capables de faire de bonnes traductions d'œuvres littéraires ? Dans un futur proche, le traducteur humain sera-t-il condamné à ne faire que des révisions de traductions automatiques ?**

Les conséquences de l'entrée de l'IA dans le monde de la traduction littéraire est le cadet de mes soucis. Il y aura, me semble-t-il, toujours des lecteurs en quête de traductions autrement produites, de traductions empreintes des croyances et des espoirs d'un présent, car les textes restent et les traductions durent rarement plus d'une génération.

Je crois qu'en ce moment il y a plus de livres de poésie publiés que de lecteurs pour s'y intéresser, ce phénomène étant un bon point de départ pour une réflexion sur l'improbabilité de la poésie et son opiniâtre permanence. Je suis plus préoccupée par les transformations (sans doute le chaos) que l'IA introduira dans le monde du travail, bien que je sache que certains de ses apports sont éventuellement très positifs.

**Certes, tout cela engendre du chaos dans le monde du travail – disparition d'un grand nombre de postes, de professions entières, émergence d'autres, souvent précaires... Mais la traduction littéraire ne serait-elle pas justement ce qui échappe à la lecture et à l'écriture par algorithme ? Comment éviter que les maisons d'édition cèdent à la tentation du « prêt-à-traduire » ? Y compris – ou surtout – les petites maisons d'édition ?**

Seuls les « consommateurs » peuvent faire basculer les postures que la loi du marché détermine. Et la différence de qualité des traductions ne découle pas de l'envergure des maisons d'édition.

**En 2020, tu as publié avec Saguenail une anthologie de poèmes en prose d’auteurs français, sous un titre/appel baudelairien – *Embriagai-vos*. Quel type d’absences ou de lacunes avez-vous cherché à combler dans le panorama de la poésie traduite au Portugal ?**

Saguenail a, il y a fort longtemps, étudié le poème en prose comme un forcené. L’origine française (et, somme toute, imprévisible) de cette forme a bouleversé notre regard sur la poésie (et sur la prose). Entre la forte tentation, l’aide de Saguenail à portée de la main, l’amitié nouée avec Rui Manuel Amaral et le charme de l’improbable FLOP<sup>4</sup>, je n’ai pas pu/su résister. Ce fut, dans ma tête, un hommage secret à mon père qui a traduit *Le spleen de Paris* en 1963.

**Si tu pouvais créer une collection de traduction de littérature française ou d’expression française, quels seraient les auteurs et les textes auxquels tu donnerais la priorité ? Et pourquoi ?**

Il y a beaucoup de traductions, certaines bonnes, d’autres pas, disponibles sur le marché. Comment répondre ? Je viens de traduire Tzara dont l’œuvre poétique est assez inconnue. J’ai traduit Anise Koltz qui fut une vraie découverte. À mon avis, la priorité devrait être donnée aux livres et aux auteurs (importants ?) non-traduits, mais en faisant un tour d’horizon, je constate que ça foisonne de traductions d’auteurs d’expression française. Il me semble qu’il nous faudrait des traductions de Joachim Du Bellay, Louise Labé, Germain Nouveau, Joyce Mansour. Néanmoins, il serait encore plus urgent de traduire en français des auteurs portugais insuffisamment diffusés...

**Tu as raison, mais les deux choses doivent aller ensemble, non ? Il y a pas mal de manques – d’auteurs et de textes – en français, du passé comme du présent... Cela dit, tu touches là à un autre aspect qui à la fois inclut et dépasse la traduction, non ? La diffusion. Que dire des œuvres traduites qui ne circulent pas ?**

Si l’on veut répondre sérieusement à cette question, il faudrait faire l’inventaire des œuvres traduites et vérifier lesquelles sont disponibles. Entreprendre une sélection en fonction de données concrètes. Je pense que, de tout temps, il y a eu des œuvres qui ne circulent pas. Soit à cause de la censure (qui pouvait néanmoins susciter un motif d’intérêt accru...), soit parce que

---

<sup>4</sup> Maison d’édition qui se donne pour mission de « ne publier que de la littérature de très haut niveau, sans faire de concessions ; ce qui assure la renommée de la maison d’édition et garantit son effondrement financier ». (A flop propõe-se publicar apenas, e sem concessões, altíssima literatura; o que torna claro o nome e certo o colapso financeiro. <https://floplivros.wordpress.com/about/>)

leurs auteurs ne faisaient pas partie de l'Olympe des Stars de l'écriture. Lit-on Afonso Duarte ?  
Lit-on Louis Guilloux ? Lit-on José Régio ? Lit-on Tristan Corbière ?

**Je suis tout à fait d'accord avec toi quand tu dis qu'« il est urgent de traduire en français des auteurs portugais insuffisamment diffusés ». Soyons donc conséquents : permets-moi de te demander de faire une traduction en français d'un poème... de Regina Guimarães. Ce ne sera pas un exercice aussi radical que celui auquel tu t'es prêtée dans *Traumator*<sup>5</sup>, mais un acte de générosité supplémentaire : je te demande de te dédoubler dans l'autre « langue étrangère » qui est toujours inhérente à ton travail de poète :**

Traditora

qui vient à mon secours quand je suis happée  
par la rigueur, par la vigueur d'autres écritures  
plus mendiantes, inclémentes et parasites  
que les phrases apparemment évacuées  
de cette maison où les paroles sont maudites ?

qui vient à mon aide si le vent a soulevé  
le voile de la page obstinément blanchie  
y saisissant non plus ce que l'on écrit et crie  
mais bien le texte tari à gorge déployée ?

qui vient à mon secours si le silence acéré  
force la main à effacer un vers déjà écrit  
de la langue nouvelle qui l'aurait obscurci  
chassant la nudité qui défend le privé ?

qui accepte de décrire ce qui s'ensuit  
les sentences ultérieures à tout jugement

---

<sup>5</sup> Dans « Notas sobre a tradução de tração na tradução » (in *Granta*, 5, 2020), Regina Guimarães raconte qu'elle s'est livrée à un travail de défiguration de 13 de ses poèmes à partir de la traduction Google d'une liste de 13 langues. Elle a ensuite reconstruit 13 autres poèmes à partir de cette dévastation automatique provoquée par elle-même, parvenant ainsi à un livre qu'elle a intitulé *Traumator*, un titre suggestif aux résonances multiples, tant en portugais qu'en français (trauma, dor [douleur], Terminator [film, jeu], trauma+amador ...).

pardon, libération, salvation... forcément  
sans laver ni entacher les maux commis ?

qui m'accompagne en chemin vers le texte  
qui me ramène presque entière à mes esprits,  
sachant qu'à l'arrivée je suis trahie  
alors qu'au départ je suis traîtresse ?

### Bibliographie

- Berman, A. (1984). *L'épreuve de l'étranger*. Gallimard.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil.
- Even-Zohar, I. (1990). The position of translated literature within the literary polysystem. In *Polysystem studies*. Duke University Press.
- Guimarães, R. (2020). Notas sobre a tradução de traição na tradução. In *Granta 5 – Traição*. Tinta da China.
- Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.
- Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction*. Bayard.

### Annexe : Pour un répertoire des traductions littéraires de Regina Guimarães<sup>6</sup>

- [s.a.] (2014). *O soldadinho* (R. Guimarães, Trad.). Tdf.
- Anjuman, N. (2022). *Flor de fumo* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Arden, J. (1990). *A dança do sargento Musgrave* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Arrabal, F. (1995). *O arquitecto e o imperador da Assíria* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Artaud, A. (2015). *As novas revelações do ser* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Beckett, S. (1991). *Dias felizes* (R. Guimarães, Trad.). Teatro Belmonte.
- Benchetrit, S. (2002). *Comédia na estação* (R. Guimarães, Trad.). CTB.

---

<sup>6</sup> Toutes les œuvres répertoriées ont été traduites par Regina Guimarães. Les entrées sans éditeur identifié sont accompagnées de la mention [s.e.] (sine editore) ; les traductions théâtrales non publiées par une maison d'édition mentionnent la compagnie ou l'institution qui les a présentées.

COUTINHO, Ana Paula, *Intercâmbio*, 2e série, vol.18, 2025, pp.178-193  
<https://doi.org/10.21747/0873-366x/int18a11>

- Berkoff, S. (1998). *Inferno* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Bernhard, T. (1997). *A força do hábito* (R. Guimarães, Trad.). Casa das Artes.
- Bernhard, T. (1998). *Antes da reforma* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Bessa-Luís, A., & Oliveira, M. de (2018). *Visita, memórias e confissões* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Brecht, B. (1995). *Lux in tenebris* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Caldas, M. (2018). *Assemblée* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Chipenko, A. (2003). *Da vida de Komikaze* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Claudiel, P. (1990). *O anúncio feito a Maria* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Claudiel, P. (1996). *Partir a meio-dia* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Claudiel, P. (2001). *A morte de Judas* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Collectif (2020a). *Embriagai-vos: Antologia de poemas em prosa do século XIX, França* (R. Guimarães, Trad.). FLOP.
- Collectif (2020b). *Antologia de poemas surrealistas escritos em língua francesa* (R. Guimarães, Trad.). Contracapa.
- Collectif (2022). *As pedras têm entranhas? Antologia de poesia palestiniiana* (R. Guimarães, Trad.). Contracapa.
- Corneille, P. (1985). *A ilusão cómica* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Cros, C. (2018). *Monólogos* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Danan, J. (2009). *Se eu fosse um homem* (R. Guimarães, Trad.). Teatro da Rainha.
- de Voos, R. (2013). *Ocidente* (R. Guimarães, Trad.). Ao Cabo Teatro / As Boas Raparigas.
- de Voos, R. (2020). *Débrayage* (R. Guimarães, Trad.). ACE / Inês Lua.
- Deschamps, J., & Makeieff, M. (2001). *Os pensionistas* (R. Guimarães, Trad.). Ponti.
- Dionísio, M. (2018a). *Le feu qui dort* [versão portuguesa] (R. Guimarães, Trad.). Imprensa Nacional.
- Dionísio, M. (2018b). *Terceira idade* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Dostoiévski, F. (2009). *A doce* [libreto de ópera] (R. Guimarães, Trad.). Casa da Música.
- Duras, M. (2013). *Aurélia Steiner (Melbourne)* (R. Guimarães, Trad.). O Sabor do Cinema.
- Éluard, P. (2022). *O homem inacabado: Antologia poesia 1916–1936* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.

- Fo, D. (2000). *Aconteceu amanhã* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Genet, J. (2020). *Le balcon* (R. Guimarães, Trad.). TNSJ / Nuno Cardoso.
- Genonceaux, L. (2019). *Le tutu* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Keeffe, B. (1993). *Dámabrigo* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Koltz, A. (2024). *Uma morte passageira* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Koltès, B. M. (1997). *Roberto Zucco* (R. Guimarães, Trad.). Teatro Só.
- Kovačević, D. (2007). *O profissional* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Madureira, L. (1999). *Chansons de femmes* (R. Guimarães, Trad.). Ponti.
- Mayoux, J. (1994). *O princípio de equivalência e a sua média elevada* (R. Guimarães, Trad.). Felício & Cabral.
- Meurant, S. (2000). *O mundo abismado* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Molière (1997). *Tartufo* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Molière (1999). *As preciosas ridículas* (R. Guimarães, Trad.). TNSJ / Cotovia.
- Müller, H. (1999). *Material Medeia* (R. Guimarães, Trad.). Teatro Só.
- Musset, A. de (1987). *Fantásio* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Niangouna, D. (2025). *Kung-fu* (R. Guimarães, Trad.) [encenação de Renata Portas].
- Norén, L. (2008). *A ronda da noite* (R. Guimarães, Trad.). ACE / Teatro do Bolhão.
- Notte, P. (2013). *Deux petites dames vers le Nord* (R. Guimarães, Trad.). As Boas Raparigas.
- Péret, B. (1995). *Eu sublimo* (R. Guimarães, Trad.). Felício & Cabral.
- Péret, B. (2023). *Sol de bolso: Antologia de poemas* (R. Guimarães, Trad.). Contracapa.
- Pieiller, E. (1997). *Póquer na Jamaica* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Pina, A., & Guimarães, A. L. (2000). *Poemas* (R. Guimarães, Trad.). Salon du Livre, Paris.
- Pinget, R. (1989a). *A manivela* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Pinget, R. (1989b). *Arquicoiso* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Pinget, R. (1989c). *Paralquimia* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Racine, J. (2015). *Britânico* (R. Guimarães, Trad.). Ao Cabo Teatro.
- Ramuz, C. F., & Stravinsky, I. (1999). *História do soldado* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Ravenhill, M. (2003). *Algumas polaroids explícitas* (R. Guimarães, Trad.). CTB.

- Rouquette, M. (2011). *Medeia* (R. Guimarães, Trad.). TNSJ.
- Saguenail (1991). *Jour le jour* (R. Guimarães, Trad.). Blackson.
- Saguenail (2000a). *Tráfico da alma* (R. Guimarães, Trad.). Blackson.
- Saguenail (2009). *Livre d'images* (R. Guimarães, Trad.). Hélastre.
- Saguenail (2011). *Après la cognée* (R. Guimarães, Trad.). Hélastre.
- Saguenail (2012a). *Chatteries appuyées* (R. Guimarães, Trad.). Hélastre.
- Saguenail (2012b). *Ce que l'arbre cache* (R. Guimarães, Trad.). Hélastre.
- Saguenail (2015a). *A morte lenta* (R. Guimarães, Trad.). [publicado pela Douda Correria em 2018].
- Saguenail (2015b). *Quitte ou double* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Saguenail (2018a). *Elite e rotura* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Saguenail (2019). *O acaso abolido* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Saguenail (2020a). *Eden eden eden* [leitura no Museu de Serralves] (R. Guimarães, Trad.). Museu de Serralves.
- Saguenail (2020b). *Peixe afogado* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Saguenail (2021a). *Pedal de foldulogia* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Saguenail (2021b). *Doble* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Saguenail (2024a). *Foldulogia frontal* (R. Guimarães, Trad.). Contracapa.
- Saguenail (2024b). *Foldulogia pineal* (R. Guimarães, Trad.). Contracapa.
- Saguenail (2024c). *Foldulogia oto-ocular* (R. Guimarães, Trad.). Contracapa.
- Saguenail (2025). *O jantar de família ou O velho mundo* (R. Guimarães, Trad.). Exclamação.
- Sanou, M. (2011). *Telefone-te de Paris* (R. Guimarães, Trad.). TNSJ.
- Sarrazac, J. P. (1984). *Lázaro também ele sonhava com El Dorado* (R. Guimarães, Trad.). CTB.
- Sartre, J. P. (1990). *A puta respeitadora* (R. Guimarães, Trad.). AEFLUP.
- Sartre, J. P. (2012). *A puta respeitadora* [2.<sup>a</sup> versão] (R. Guimarães, Trad.). Artistas Unidos.
- Savitskaya, E. (2007). *As regras de solitude* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].
- Tardieu, J. (2000a). *O Senhor Eu* (R. Guimarães, Trad.). Rivoli Teatro Municipal.
- Tardieu, J. (2000b). *O guichet* (R. Guimarães, Trad.). Rivoli Teatro Municipal.

Tardieu, J. (2000c). *A fechadura* (R. Guimarães, Trad.). Rivoli Teatro Municipal.

Tchekhov, A. (2000). *A gaivota* (R. Guimarães, Trad.). CTB.

Tzara, T. (1999). *Lenço de nuvens* (R. Guimarães, Trad.). DRAMAT.

Tzara, T. (2025). *Os degraus do tempo a perder: Antologia de poemas* (R. Guimarães, Trad.). [s.e.].

Vinaver, M. (2000). *King* (R. Guimarães, Trad.). Teatro do Noroeste.

Visniec, M. (2016). *Pequeno trabalho para velho palhaço* (R. Guimarães, Trad. [à partir de la version française de M. Visniec & C. Jéquier]). Seiva Trupe.

Vogl, C. (2000). *O mundo às avessas* (R. Guimarães, Trad.). ASA.

Xavier, J. M. (2018). *O movimento das coisas talvez* (R. Guimarães, Trad.). Pianola.