

Traduire l'auteur "prometteur"

Traduzir o autor "promissor"

Michel Riaudel¹

Résumé : La notion d'« auteur prometteur » invoquée par Gisèle Sapiro défie les logiques et temporalités évaluatives en postulant la capacité (à la portée de tout un chacun ?) d'anticiper la constitution d'un canon littéraire. Le rêve de tout éditeur, mais, statistiquement, rarement une réalité... La formule a cependant l'intérêt de mettre en évidence des temps distincts de la constitution de la valeur, en fonction de paramètres comme l'individuel et le collectif, le qualitatif et le quantitatif, l'immédiateté et les médiations. Si le temps long offre le recul qui réduit la part de risque dans la formulation d'un jugement, le « flair » critique n'échappera jamais aux aléas de l'appréciation personnelle s'il veut continuer à ne pas dépendre de la doxa.

Mots clés : Traduction. Canon littéraire. Formation de la valeur. Doxa.

Resumo: A noção de "autor promissor" invocada por Gisèle Sapiro desafia as lógicas e temporalidades avaliativas, postulando a capacidade (ao alcance de todos?) de antecipar a constituição de um cânone literário. O sonho de qualquer editor, mas, estatisticamente, raramente uma realidade. No entanto, a fórmula tem o interesse de destacar momentos distintos da constituição do valor, em função de parâmetros como o individual e o coletivo, o qualitativo e o quantitativo, o imediatismo e as mediações. Se a longa duração oferece a distância que reduz a parte de risco na formulação de um julgamento, o "faro" crítico nunca escapará às incertezas da apreciação pessoal se quiser continuar a não depender da doxa.

Palavras-chave: Tradução. Cânone literário. Formação do valor. Doxa.

1. Professor emérito de Estudos Lusófonos na Sorbonne Université. E-mail: m.riaudel@orange.fr. [ORCID](#)

Submissão: 30 jan. 2026 ↔ Aceite: 21 fev. 2026



— Mon Dieu ! dit-il, on pourrait aller au musée... [...] Il y a des antiquités, des images, des tableaux, un tas de choses. C'est très instructif... Peut-être bien que vous ne connaissez pas ça. Oh ! c'est à voir, au moins une fois².

Dans *Translatio*, Gisèle Sapiro écrit :

Les débutants ou les auteurs ayant une position relativement en marge sont souvent tentés par la traduction des auteurs prometteurs encore inconnus : on peut penser à Larbaud traduisant Ulysse de Joyce pour ne citer qu'un exemple canonique (Sapiro, 2008, p. 42).

Si je déploie l'idée défendue par la citation, elle dit en substance : 1) Joyce est tenu pour un des monuments de la littérature (mondiale, ou de la modernité) ; 2) Valery Larbaud était un traducteur en quête de reconnaissance et de prestige ; 3) Il a choisi un auteur « prometteur encore inconnu » pour bénéficier de ce « capital culturel » et se promouvoir dans le monde des lettres. Il n'est pas difficile de voir que la qualification « canonique » de l'exemple ne protège pas le raisonnement d'un tête-à-queue doublé d'un anachronisme.

Si nous savons aujourd'hui que Joyce était un auteur « prometteur », son statut majeur n'a été construit qu'au fil du XXe siècle. La « promesse » repose sur une lecture rétrospective que les faits questionnent : quand Joyce arrive à Paris en 1920, il n'a « que » le soutien d'H. G. Wells et de T. S. Eliot, ce qui n'est déjà pas si mal mais n'a encore rien de la statue qu'il est aujourd'hui. La traduction française d'*Ulysses* a été amorcée en 1921, à une époque où Valery Larbaud, en France, était déjà connu et un tant soit peu reconnu. Deux de ses œuvres avaient reçu quelques voix pour les prix Goncourt de 1908 et de 1911. Sa première traduction remonte à 1901, soit vingt ans plus tôt : une édition bilingue, parue à ses frais, de *The Rhyme of the Ancient Mariner*, de Coleridge, un auteur qui n'était déjà alors plus une « promesse ». En outre, si Larbaud avait été si avide de consécration, aurait-il passé dix ans à peaufiner cette traduction de Coleridge pour en faire paraître une seconde version en 1911 ?

En fait, il est, on le sait, habité par le démon des langues : il parle l'anglais, l'allemand, l'occitan, l'italien, l'espagnol et le portugais ; et rédige, entre 1912 et 1919, des parties de son journal en anglais. Pour ne rien dire de *Sous l'invocation de saint Jérôme*, ses réflexions sur la condition de tra-

2. Émile Zola, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1978, p. 97. Aux noces de Gervaise et de Couteau, après la cérémonie, alors que les convives s'ennuient, M. Madinier propose d'aller au Louvre (chap. 3). La visite donne lieu à un festival de vulgarités, de sorte que la scène met en regard deux systèmes d'évaluation, le « mauvais goût » du bas peuple, et la satire de celui qui sait, Zola. Ainsi, chacun conforte ses certitudes.



ducteur parues d'abord en 1946, alors qu'il est aphasique et hémiparétique depuis plus de dix ans. Ajoutons que ce fervent traducteur ne va pas assurer seul la traduction du roman de Joyce, mais recommande pour la tâche le nom d'Auguste Morel ; il se contente de superviser l'entreprise. Commencée réellement en 1924, la version française paraît en 1929.

On voit donc combien la réflexion de G. Sapiro opère un « retour vers le futur », ou si l'on préfère, une projection dans le passé (projection et non rétrojection, ce qui serait un peu plus banal). Non moins acrobatique est le paradoxe (comparable à la géométrie des décors d'Escher ou à l'anneau de Möbius) qui associe « prometteur » et « inconnu », le second terme se conciliant mal avec le premier.

Il est toutefois toujours possible de rendre productive l'absurdité d'un tel raisonnement et d'en faire un levier pour réfléchir aux modalités de la production de la valeur en littérature. En effet, la réflexion confond et télescope deux types d'évaluation qu'il faut distinguer : la reconnaissance publique et le « flair critique », autrement dit la valeur dans le temps court, tendanciellement individuelle, et celle, tendanciellement collective, dans le temps long.

Quand Gisèle Sapiro écrit son texte, la notoriété de Joyce est bien établie, *médiatisée*, à la différence de la valeur décelée *immédiatement* par Valéry Larbaud. La médiation intervenue au fil des années a permis de la *mesurer*. Je dis « mesurer » car la notoriété (appelons pour l'instant ainsi la valeur déterminée après-coup) résulte en partie de critères quantitatifs : combien de commentateurs ? combien de productions écrites suscitées par telle œuvre ou tel auteur ? combien de thèses, d'articles de journaux, de citations, de mentions, d'éditions, de *traductions* ? combien d'inscriptions à des programmes scolaires ou universitaires, combien de rencontres scientifiques, de manifestations autour... ? combien d'éditions, rééditions, traductions ? Etc. Joaquim Nabuco le disait autrement, en marge d'une réflexion sur « L'influence de Renan » : « l'œuvre de première grandeur ne se reconnaît pas par l'éclat, mais seulement par l'orbe qu'elle trace » (Nabuco, 1923, p. 329). L'orbe tracée désigne le périmètre de ce que cette œuvre a produit en termes de commentaires, de réflexion et d'intelligence. C'est dire qu'il n'y a pas de valeur en soi, intemporelle ou éternelle. Elle se co-construit par le dispositif textuel et ce que le public en fait, la manière dont il s'approprie l'œuvre et déploie ses vertus.

Aussi l'enjeu de la valeur, en termes de qualité, est-il double : celui du texte, de l'œuvre, et celui de sa lecture, empreinte de sa « vigueur » interprétative. Si l'on prend le cas de l'œuvre de Maria Firmina dos Reis, on sait qu'elle a tardé à intéresser la critique et est longtemps restée absente



de l'historiographie. Sa redécouverte s'est faite par ondes successives, à partir de 1960, en tant que représentante de la littérature régionale du Maranhão, puis femme écrivaine, puis noire abolitionniste, trois critères qui sont traces de l'évolution des esprits. Autrement dit, que ce soit dans le travail d'oubli ou d'invisibilisation, ou bien dans celui de reconnaissance, les textes de Maria Firmina dos Reis semblent être le jouet passif, inerte, de forces extérieures, disposés à devenir des porte-drapeaux de causes qui sont à la manœuvre de la construction de la valeur, autrement dit du canon. Si la modernité a fait de la singularité l'un des critères centraux de la valeur d'une œuvre, la singularité dans ce cas tient d'abord à la position de Maria Firmina dans le système littéraire : désormais l'atout le plus souvent porté à son crédit (à tort ou à raison, peu importe) est celui d'avoir été la première femme écrivaine du Brésil. Ces arguments extrinsèques à l'œuvre relèvent d'une forme d'autorité qui dépend de qui les énonce (un universitaire, un activiste...) et de sa perspective idéologique, sociale, nationale... L'absence de traduction de cette œuvre signale néanmoins que son « orbe » n'est pas (encore) sortie, sans doute pour ces mêmes motifs locaux, des frontières du pays. Symétriquement, il est des éditeurs français qui regardent du côté des États-Unis et du *Book Review* du *New York Times* pour apprécier l'opportunité d'une traduction... Il faudrait sans doute dresser de façon plus systématique la liste des instances d'autorité d'aujourd'hui, aussi diverses que multiples. Il est loin le temps où le pouvoir dictait les règles canoniques à travers des lieux comme l'Académie Française, émanation d'un régime centralisé et vertical : les voix des Richelieu et de Vaugelas de l'heure sont désormais plus que fragmentées et dispersées.

Pas plus que la valeur d'une œuvre n'échappe au temps historique, pas davantage elle n'échappe à ses aires culturelles de réception et ne peut prétendre être « universelle », au contraire de l'hypothèse que Kant formulait dans sa troisième *Critique* : « Est *beau* ce qui plaît universellement sans concept » (Kant, 1956, p. 198). De même qu'il a une histoire, le « beau » a ses espaces. Est-ce à dire que toute évaluation est réduite à des paramètres *relatifs* –sinon relativistes –, externes à la relation singulière entre une œuvre et son lecteur, paramètres formateurs du « goût » ? C'est ici qu'on touche aux limites d'un crible sociologique qui ferait du social, du collectif, la détermination de la valeur, incapable d'apprécier les choix « visionnaires » d'un Larbaud, si ce n'est après coup.

Baudelaire sait, en revanche, ce que l'intuition veut dire, lui qui écrit en ouverture du *Peintre de la vie moderne* :



Il y a dans le monde, et même dans le monde des artistes, des gens qui vont au musée du Louvre, passent rapidement, et sans leur accorder un regard, devant une foule de tableaux très intéressants quoique de *second ordre*, et se plantent rêveurs devant un Titien ou un Raphaël, un de ceux que la gravure a le plus popularisés ; puis sortent satisfaits, plus d'un disant : « Je connais mon musée. » Il existe aussi des gens qui, ayant lu jadis Bossuet et Racine, croient posséder l'histoire de la littérature. Par bonheur, se présentent de temps en temps des redresseurs de torts, des critiques, des amateurs, des curieux qui affirment que tout n'est pas dans Raphaël, que tout n'est pas dans Racine, que les *poetae minores* ont du bon, du solide et du délicieux ; et, enfin, que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on n'en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs (Baudelaire, 1863, p. 343).

Le premier paragraphe nous dessine une admiration socialement conditionnée, *mesurable*, celle « des gens », à laquelle le poète oppose le jugement particulier de « redresseurs de torts », qui décèlent le cristal *inconnu* dans la géode *prometteuse*. Delacroix, Wagner... n'ont pas toujours eu tant d'adeptes. Et la citation aide à mieux percevoir une portée souvent négligée de sa fameuse définition de la modernité comme « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable » (Baudelaire, 1863, p. 355). On insiste souvent sur l'alliage de la circonstance et de l'invariable, en les équivalant, sans noter que le contemporain pèse davantage par sa nouveauté que l'élément classique : « Sans ce second élément [relatif, circonstanciel...], le premier élément serait indigestible, inappréciable » (Baudelaire, 1863, p. 345). C'est lui, le facteur révolutionnaire de la proposition baudelairienne.

Que serait l'histoire de l'art et de la littérature, à partir du XIX^e siècle sans ses « redresseurs de torts », ses marchands et ses « rabatteurs » ? La décantation du temps a fait émerger les noms les mieux inspirés, mais il n'est pas donné à tous d'être un Baudelaire ou un Larbaud. C'est bien ce que constate Jean Dubuffet, en écrivant à son ami peintre et collectionneur Jean Planque :

Parmi les nombreux qui donnent la comédie (ou qui se donnent à eux-mêmes la comédie) de porter affection aux productions d'art, il n'en est certes que bien peu qui les ressentent si fortement que vous le faites, pour qui elles soient si essentiel aliment et qui les tiennent en si haute considération.

Ceux de votre sorte sont rarissimes.

Ils sont pour moi d'un plus haut prix que qui que ce soit (Dubuffet, 1974)³.

3. Jean Dubuffet, lettre à Jean Planque, janvier 1974 (cité dans l'exposition consacrée à la collection Jean Planque, Musée Granet, Aix-en-Provence, 2025-2026).



Après ce premier débroussaillage de la réflexion, reprenons notre question : que fait la traduction au canon (et réciproquement) ? Elle peut le « subir » comme le nageur subit la vague ou le courant et, ce faisant, elle le consolide, tout en profitant de l'aura de l'œuvre déjà consacrée, ce qu'a en tête Gisèle Sapiro, qui développe ainsi son propos :

La valeur de la traduction ne dépend pas seulement de la position des langues, mais aussi de la position des auteurs traduits et de celle des traducteurs, ceci à la fois dans le champ littéraire national et dans l'espace littéraire mondial (Sapiro, 2008, p. 41).

À l'instar de certains portraitistes « célèbres » en partie parce qu'a rejailli sur eux la renommée du sujet photographié, le traducteur sera d'autant plus méritant qu'il se sera attelé « à un gros morceau », à un auteur ou une œuvre phare. Un éditeur avisé ne confiera pas la version étrangère d'un Proust ou d'un Céline à n'importe qui – c'est du moins ce qu'on peut penser, d'où l'attribution d'un crédit supplémentaire à qui signe cette traduction. Il est intéressant, de ce point de vue, d'observer le sort de l'œuvre de Lispector ou de Guimarães Rosa en France. La « position » mineure du portugais, ou de ces « inconnus », a fait que leurs textes ont dû se contenter au commencement – un constat émis ici hors jugement de valeur sur la qualité des traductions – de relatifs anonymes, avant l'arrivée d'un Jacques Thiériot ou d'une Maryvonne Lapouge dans les années 1990⁴.

Les quelques cas de retraductions de la littérature brésilienne en France pourraient eux aussi faire l'objet d'une étude spécifique pour en identifier les motivations. Si certaines sont animées d'une intention (pas toujours concluante) d'améliorer la première version (les motivations peuvent être variées : suppression de scories, établissement plus fidèle du texte source, actualisation de la langue, révision de la conception de la littérature, nouveau projet traductologique...), d'autres relèvent de toute évidence, et leur argumentaire captieux le prouve, de l'opportunisme éditorial visant seulement à obtenir une aide du Centre National du Livre. Il faut aussi mentionner le potentiel de *traductibilité* – au sens que nous lui donnons de puissance invitant à traduire – d'une œuvre : en France et ailleurs (domaine anglo-saxon ou germanique, par exemple), l'œuvre de João Guimarães Rosa lance un défi aux traducteurs qui aspirent à se confronter à ses difficultés et sont d'avance stimulés pas la gageure de fabriquer à leur tour une langue. La part de création attendue dans ce type de traduction enrichit considérablement l'exer-

4. Voir, pour Guimarães Rosa, les travaux de Márcia Aguiar et « João Guimarães Rosa et la France. La réception toujours recommencée », Márcia Aguiar et Michel Riaudel, in Gustavo Guerrero et Gersende Camenen (dir.), *La literatura latinoamericana en versión francesa*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 247-271. Ouvrage disponible en OpenAccess.

cice, qui aspire au chef-d'œuvre (au sens ici artisanal) et du même coup fait s'apprécier le texte de référence.

On peut enfin se demander s'il est si indispensable de « coter » une œuvre. Mais on se rendra alors vite compte que l'évaluation s'effectue constamment à plus ou moins bas bruit, voire imperceptiblement, qu'elle intervient à tous les moments de notre rapport aux œuvres : l'achat d'un livre, le choix d'un cadeau, une recommandation amicale, le schéma d'un cours, indiquer un titre pour un concours, organiser une rencontre avec un ou plusieurs écrivains, constituer une anthologie, rédiger une histoire littéraire, pour ne rien dire du travail d'éditeur lui-même. En la matière, le traducteur n'a pas toujours un rôle passif, celui d'exécuter une commande, il peut être aussi prescripteur, venir suggérer un roman, un recueil... Un traducteur n'est rarement qu'un traducteur, ne serait-ce qu'en étant invité à présenter son travail, « son » auteur etc.

On en arrive, dans ce parcours sommaire, à la situation la plus ouverte et la plus hasardeuse, sinon la plus périlleuse, de la construction du « canon » : l'évaluation *immédiate*, qu'elle se fasse en amont ou en aval de la première publication. Il est des exemples fameux d'erreur de jugement comme celui de Gide refusant le manuscrit de *Du côté de chez Swann*. En l'occurrence, le conseiller de la NRF a été troublé par deux éléments : la nouveauté du texte, et le préjugé qu'il portait sur l'auteur, qu'il connaissait des cercles mondains. De sorte que la première condition d'une juste appréciation est de se défaire de tout filtre, de savoir qu'on ne sait pas, et de porter un regard neuf et innocent sur sa lecture. Précepte délicat et paradoxal puisqu'il revient notamment à écarter les règles canoniques pour en construire de nouvelles à l'issue de son arbitrage – sachant qu'une contestation du canon ne produit rien d'autre qu'un nouveau canon. On voit en fait que cette modalité peut s'appliquer à tout moment, qu'on peut reconsidérer autant une jeune plume qu'Homère, la nouveauté que la postérité. Chacun bâtit sa grille, sélectionnera ses critères, et veillera autant que possible à prendre ses distances avec le répertoire et l'épistémologie du moment. En somme la démarche est très similaire de la disposition « scientifique » qui présuppose le doute, le recul, l'accumulation d'expériences, la vérification... À rebours de la sociologie qui s'emploie à expliquer *a posteriori* les hiérarchies en extrayant des règles d'une masse de données, l'évaluation *immédiate*, individuelle, s'éprouve dans sa capacité à anticiper, et ne vérifie ses qualités qu'à l'aune de sa prédictibilité. C'est en quoi elle se soumet à l'évaluation autant qu'elle la pratique. Bien souvent ce n'est pas seulement une œuvre qu'on juge, mais toutes les couches de ce qu'elle a produit en termes génériquement critiques. La qualité d'une œuvre dépend donc aussi



de la qualité de ses interprétations, qui en déploient les virtualités. Pour le dire autrement, elle réside dans le projet d'un auteur, dans la compétence d'un lecteur, mais également dans son insu, c'est-à-dire les *plis* de son potentiel, la traduction étant une étape parmi d'autres, mais spécifique à bien des égards, de cette opération de *dépliement*. Ce qui soutient la littérature, c'est finalement que le créateur *ne sait pas tout*, tout comme son public. Et – las de son *hubris* ! – le traducteur.

Références

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*. Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1976 [1863, pour **Le Peintre de la vie moderne**].

NABUCO Joaquim, « L'Influence de Renan », trad. Manoel Gahisto, **Revue de l'Amérique latine**, 2^e année, vol. 1, avril 1923.

SAPIRO Gisèle (dir.), **Translatio**. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation, Paris, CNRS Éditions, 2008.

KANT Emmanuel, **Critique de la faculté de juger** [1790], trad. Alain Renault, Paris, Aubier, coll. « GF Flammarion », 1956.

