

Une voix féministe oubliée : à propos de la traduction de nouvelles d'Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

Amélie Florenchie

Université Bordeaux Montaigne  

Laura Destan

Université Bordeaux Montaigne 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.100833>

Recibido: 09/02/2025 • Aceptado: 16/07/2025

FR Résumé : Dans cet article consacré à l'édition d'une anthologie bilingue de nouvelles inédites en français de l'écrivaine espagnole Emilia Pardo Bazán (1851-1921), sont abordées les principales difficultés posées par la traduction de ces textes aujourd'hui, compte tenu du regain d'intérêt de l'œuvre de l'autrice et, en particulier, de la mise au jour relativement récente de son engagement féministe, un engagement qui structure l'écriture dans ses moindres détails.

Mots clés : Emilia Pardo Bazán ; récupération ; nouvelles ; féminisme ; traduction féministe.

ES Una voz feminista olvidada: acerca de la traducción de cuentos feministas de Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

Resumen: En este artículo, dedicado a la publicación de una antología bilingüe de cuentos inéditos en francés de la escritora española Emilia Pardo Bazán (1851-1921), abordamos las principales dificultades planteadas por la traducción de estos textos hoy, dado el renovado interés por la obra de la autora y, en particular, la relativamente reciente divulgación de su compromiso feminista, un compromiso que determina la escritura hasta en el más mínimo detalle.

Palabras claves: Emilia Pardo Bazán; recuperación; cuentos; feminismo; traducción feminista.

ENG A Forgotten Feminist Voice: a Translation of Short Stories by Emilia Pardo Bazán (1851-1921)

Abstract: In this article, devoted to the publication of a bilingual anthology of short stories previously unpublished in French by the Spanish writer Emilia Pardo Bazán (1851-1921), we address the main difficulties of translation today, given the renewed interest in the author's work and, in particular, the relatively recent exposure of her feminist commitment, a commitment which structures the writing down to the smallest detail.

Key words: Emilia Pardo Bazán; recovery; short stories; feminism; feminist translation.

Sommaire : 1. Introduction. 2. Méthodologie. A. Les dialogues. B. L'ironie. C. Traduction et genre : pour une traduction féministe. 6. Conclusion.

Cómo citar: Florenchie, Amélie & Destan, Laura. (2025). « Une voix féministe oubliée : à propos de la traduction de nouvelles d'Emilia Pardo Bazán (1851-1921) ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 40(2), 259-267. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.100833>

1. Introduction

Née en 1851 à La Corogne, en plein règne d'Isabelle II, et décédée en 1921 dans son *pazo*¹ de Meiras, non loin de sa ville natale, alors que la Monarchie d'Alphonse XIII connaît ses pires moments, Emilia Pardo Bazán vit la transition d'un siècle à un autre, d'une modernité à une autre, celle des féminismes de la première vague.

¹ *Pazo* : « Casa solariega gallega, especialmente la edificada en el campo ». *Diccionario de la lengua española*, URL : <https://dle.rae.es/pazo?m=form>.

Elle est l'autrice d'une œuvre prolifique : plus de six cents nouvelles, plus de quarante romans, des pièces de théâtre, des recueils de poésie, des centaines d'articles publiés dans la presse, de nombreuses conférences prononcées en public, une autobiographie, un livre de cuisine, plusieurs essais, plusieurs biographies, plusieurs carnets de voyage, etc. C'est une écrivaine reconnue de son vivant, comme en témoigne le fait que ses œuvres complètes aient été publiées au début du xx^e siècle (une vingtaine de tomes à l'époque). La qualité de son œuvre de fiction, en particulier, ne fait pas de doute et, à ce titre, elle entre rapidement dans le « canon » des lettres espagnoles.

Et pourtant, sa reconnaissance est en demi-teinte, et la place qu'elle occupe dans le canon est plutôt inconfortable. Elle apparaît comme la cheffe de file du naturalisme, leadership quelque peu réducteur et faiblement disputé dans l'Espagne de la fin du xix^e siècle qui n'apprécie guère un républicain athée comme Zola. En outre, la personnalité de Pardo Bazán suscite la polémique : elle est tantôt présentée comme une aristocrate conservatrice, catholique, monarchiste, tout à fait « décente », tantôt comme une femme un peu ridicule qui cherche à tout prix à occuper l'espace public, encore largement réservé aux hommes à l'époque. Ce dernier aspect est complètement gommé sous le franquisme et, avec lui, toute une partie de l'œuvre de l'écrivaine tombe dans l'oubli (Martínez Pose, 2019 : 162).

Le groupe fédéré autour d'Ana María Freire et de José Manuel González Herrán est sans aucun doute celui qui, en Espagne, a permis le regain d'intérêt pour l'œuvre d'Emilia Pardo Bazán depuis le début du xxi^e siècle (la revue *La Tribuna*² en est certainement l'organe le plus représentatif). Mais on doit souligner également l'importance du travail effectué par les spécialistes féministes de l'œuvre de l'autrice et le changement de regard qui s'est opéré à l'occasion de la célébration du centenaire de sa mort en 2021. L'héritage féministe de l'écrivaine a été mis en valeur dès la fin des années 1970 par des féministes nord-américaines (Schiavo, 1981 ; Di Febo, 2006 : 161), puis de nouveau dans les années 1990 (Bieder, 1995 ; Gómez-Ferrer, 1999). Au cours des dernières années, ce sont les travaux d'hispanistes comme Cristina Patiño Eirín (Pardo Bazán, 2018), Marisa Sotelo Vázquez (Pardo Bazán, 2021), Dolores Thion (2021), ou encore de l'historienne Isabel Burdiel (2019), autrice d'une remarquable biographie de l'écrivaine, qui ont permis de changer définitivement le regard porté sur une œuvre marquée par l'engagement féministe de son autrice.

Avec le recul, on peut affirmer que sa réception en Espagne puis à l'étranger a globalement souffert d'un biais de genre. On sait aujourd'hui que les œuvres des femmes sont plus soumises à l'oubli que celles des hommes et davantage confrontées à l'absence de traduction ; elles ont besoin d'entrer dans un processus de récupération/réhabilitation ou *recovery* en anglais, tel que défini par l'angliciste Massardier-Kenney (1997) et révisé récemment par Panchón Hidalgo et Zaragoza Ninet (2023)³. Ainsi, si les travaux d'Ana María Freire sur la réception de Pardo Bazán à l'étranger (2005 ; 2017)⁴ ont montré qu'elle était régulièrement traduite en français de son vivant, il faut attendre 1990 pour que Nelly Clémessy, autrice d'une thèse d'état sur l'écrivaine, publie une nouvelle traduction de *Los pazos de Ulloa* (Pardo Bazán, 1990) chez Viviane Hamy, une maison d'édition indépendante qui se caractérise par un catalogue d'œuvres engagées. La traduction de Clémessy s'inscrit dans une démarche de récupération/réhabilitation des écrivains oubliés de la Restauration (hommes et femmes confondus). Bien que la spécialiste évoque dans son prologue le féminisme d'Emilia Pardo Bazán et ce qu'elle appelle l'« anti-féminisme » de la société espagnole de l'époque, elle ne relie pas les deux et n'envisage pas la question du biais de genre. Pour Clémessy, comme pour d'autres, Emilia Pardo Bazán jouit d'une reconnaissance nationale sans faille car « l'Espagne reconnaissante lui fit des funérailles nationales » et, toujours selon elle, grâce à de nombreuses rééditions depuis les années 1970, « les [meilleurs] romanciers de la Restauration [...] longtemps victimes de la désaffection du lecteur espagnol » ont été rétablis « à leur juste place » (Clémessy, 1990 : 15).

Pourtant, dans les années 1990, seules quelques nouvelles de l'écrivaine espagnole font l'objet d'une (re)traduction : « Las medias rojas » et « Náufragas » sont traduites dans une anthologie intitulée *Nouvelles espagnoles contemporaines* (Regnier & Torralbo, 1995), régulièrement rééditée depuis ; « La Mayorazga de Bouzas », « La Santa de Karnar », et « Un destripador de antaño » sont traduites par Isabelle Dupré et Caroline Pascal dans un recueil intitulé *Nouvelles de Galice* (Pardo Bazán, 1992)⁵. Le choix de ces nouvelles témoigne par ailleurs de l'image alors dominante de l'écrivaine espagnole en France : elle est réduite à sa production naturaliste. Dupré et Pascal ont choisi trois nouvelles tirées respectivement des recueils *Historias y cuentos de Galicia* (1900), *Cuentos del terruño* (1907) ainsi que *Cuentos de la tierra* (1922) et elles affirment : « Les années 1880-1900 marquent cependant le triomphe de sa période naturaliste et les contes et les nouvelles dont elle fut féconde en sont pour la majorité l'illustration » (cité dans Pardo Bazán, 1992 : 8). Dans son prologue, Clémessy insiste elle aussi sur l'importance de la production naturaliste de l'autrice :

² *La Tribuna*, URL: <https://revistalatribuna.gal/index.php/Tribuna/issue/view/18>

³ Si Panchón Hidalgo et Zaragoza Ninet appliquent le concept de Massardier-Kenney au contexte de la dictature franquiste, il est intéressant de l'adapter au contexte espagnol contemporain plus généralement, dans la mesure où, indépendamment des circonstances et des régimes politiques, il a été prouvé que les écrivaines souffraient d'un biais de genre dans la reconnaissance de leurs œuvres *lato sensu*. Notre hypothèse est que, dans le cas d'Emilia Pardo Bazán, en plus d'être femme, elle excellait dans un genre, le naturalisme, qui avait déjà ses maîtres en France. À ce titre, il était inutile de la traduire et de la faire connaître en France. Les romanciers réalistes et naturalistes occupent depuis plus d'un siècle une place de choix dans le canon littéraire français (et il n'y a que des hommes parmi eux...).

⁴ Ses deux romans les plus connus, notamment, ont été traduits au début du XX^e siècle outre Pyrénées par Albert Savine (*Le Château d'Ulloa* et *La Mère nature*). Voir également les travaux de Santiago Díaz Lage (2017).

⁵ On peut également signaler le recueil *La última ilusión de Don Juan (et autres nouvelles)*, qui comprend une préface et des commentaires d'Isabelle Cabrol et Carmen Val Julián (Ellipses, 1992) ; il propose six nouvelles en version originale (« La flor seca », « Hijo del Alma », « El décimo », « La cabellera de Laura », « La boda » et « La última ilusión de Don Juan ») avec quelques éléments de traduction. Ce recueil appartient à une collection qui se définit de la façon suivante : « La collection Référence offre au lecteur un choix d'œuvres célèbres de la littérature étrangère en version originale [...], nous proposons la traduction des mots et des segments les plus difficiles ».

Dotée d'une capacité d'observation hors du commun et servie par sa sensualité, la romancière en campant des personnages au relief accusé et en brossant des scènes hautes en couleur a donné de ce monde rural archaïque et sauvage une image d'un naturalisme impressionnant qui n'apparaît dans *Mère Nature* que sur le mode mineur. *Le Château d'Ulloa* demeure incontestablement le chef d'œuvre de la première manière de la romancière. (cité dans Pardo Bazán, 2008 [1990] : 14)

Comme le dit Clémessy, il s'agit cependant d'une « première manière » et, qui plus est, celle-ci n'est pas incompatible avec le féminisme de l'autrice. Pourtant, à aucun moment, cette dernière dimension n'apparaît, alors qu'elle est évidente dans une nouvelle comme « Las medias rojas », par exemple.

Ce n'est que très récemment que l'œuvre de Pardo Bazán a suscité à nouveau un intérêt dans le domaine de la traduction. Le travail d'Isabelle Taillandier mérite ici d'être souligné ; il s'inscrit dans une démarche de récupération/réhabilitation de l'œuvre de Pardo Bazán au sens de Massardier-Kenney, grâce à la traduction inédite de deux recueils importants de nouvelles aux éditions de la Reine Blanche : *Contes d'amour* (Pardo Bazán, 2021b), qui comprend 26 nouvelles dont « La Dentelle déchirée » – laquelle donne lieu à édition spéciale (2022a) – et *Naufragées* (2022b), qui comprend 20 nouvelles, soit un total de plus de 40 nouvelles traduites. Contrairement aux précédents recueils, le choix des nouvelles témoigne assez largement de l'engagement féministe de l'autrice. Néanmoins, Isabelle Taillandier ne qualifie pas son recueil ni sa traduction comme tel⁶.

Il y a finalement peu de nouvelles traduites, au regard de l'ensemble de la production de l'écrivaine. Ce constat nous a amenées à formuler fin 2023 le projet de traduire simultanément plusieurs œuvres de Pardo Bazán inédites en français⁷, avec deux visées : proposer des traductions d'une autrice encore largement méconnue du public français et promouvoir depuis l'université française la re-découverte d'une œuvre moderne et féministe grâce à la traduction. Il s'agit donc pour nous de poursuivre le processus de récupération/réhabilitation déjà engagé.

Nous avons constitué pour cela un recueil de dix nouvelles inédites en français, intitulé *Féministe* (Pardo Bazán, 2025), du nom d'une des nouvelles les plus emblématiques de l'engagement féministe de l'autrice, et composé de textes qui avaient déjà fait l'objet d'une sélection dans *El encaje roto*, l'anthologie de Patiño Eirín (Pardo Bazán, 2018), citée précédemment. En effet, cet ouvrage marque un jalon dans l'identification du discours féministe de l'écrivaine dans son œuvre de fiction car il réunit une quarantaine de nouvelles qui traitent des violences faites aux femmes ; son sous-titre est d'ailleurs « Antología de cuentos de violencia contra las mujeres ». Dans ces nouvelles, il est question de violence mais également de résilience, voire de résistance, face à la violence de genre. Aussi, nous a-t-il semblé intéressant d'y sélectionner des nouvelles significatives et encore inédites en français. Le recueil se compose de : « Cuento primitivo »/« Conte primitif », « Entre humo »/« Écran de fumée », « En el pueblo »/« Dans nos campagnes », « Sin pasión »/« Sans passion », « La puñalada »/« La poignardée », « En silencio »/« Sans un bruit », « No lo invento »/« Je n'ai rien inventé », « Leliña »/« Simplette », « La advertencia »/« La mise en garde », et « Feminista »/« Féministe »⁸. Pour les textes sources, nous nous sommes appuyées sur les éditions en ligne de la Biblioteca Emilia Pardo Bazán de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes⁹. Nous renvoyons donc à des textes sans pagination, mais suffisamment brefs pour qu'il soit aisé de retrouver les citations.

⁶ Nous signalons enfin la traduction inédite en français de *Un viaje de novios* (*Un Voyage de nocces*), par Christiane Chaze en 2024 (Vichy, SHAVE) que nous n'avons pas pu consulter.

⁷ Le projet se compose de trois traductions : un recueil de nouvelles féministes inédites en français en édition bilingue (espagnol/français) et commentées (paru en octobre 2025 chez Un@ Éditions, <https://una-editions.fr/feministe-emilia-pardo-bazan/>) ; la traduction inédite en français de la nouvelle policière *La gota de sangre* (paru en avril 2025 chez Un@ Éditions, <https://una-editions.fr/une-goutte-de-sang/>) et un recueil de textes féministes inédits en français (en préparation).

⁸ « Feminista » a été traduite par Carole Fillière mais à l'époque de la constitution du corpus et de la traduction, nous l'ignorions. « Feminista, d'Emilia Pardo Bazán ». Traduction de Carole Fillière, in Solange Hibbs et Viviane Ramon (coords.), (2016), *Voix de femmes. Hommage à Karen Meschia*, UT2J, Presses du Mirail, pp. 40-43.

⁹ Disponibles sur : https://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/. Les sources originales sont les suivantes : « Cuento primitivo » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, 4^e ed., Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1387-1473). URL : https://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/obra-visor/cuentos-nuevos--0/html/fee33708-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_23_

« Entre humo » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. IV, op. cit., pp. 1474-1562). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-tierra--0/html/dcb42d82-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html#I_11_

« En el pueblo » : édition numérique à partir de *El Imparcial*, (15 de agosto 1909) et comparée avec l'édition critique de Juan Paredes Núñez (*Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. II, p. 69-72). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-el-pueblo--0/html/ffb8db60-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

« Sin pasión » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, op. cit., pp. 1474-1566) et comparée avec l'édition critique de Juan Paredes Núñez (op. cit., T. III, p. 193-208). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sin-pasion--0/html/ffb516ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

« La puñalada » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. I, op. cit., pp. 1382-1468). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-dramaticos--0/html/fee35684-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_25_

« En silencio » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, op. cit., pp. 1474-1562). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-tierra--0/html/dcb42d82-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html#I_22_

« No lo invento » : édition numérique à partir de *Nuevo Teatro Crítico*, núm. 3 (marzo de 1891), pp. 5-23 et comparée avec l'édition critique de Juan Paredes Núñez (op. cit., T. III, pp. 385-390). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/no-lo-invento--0/html/ffb1ee72-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

« Leliña » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, op. cit., pp. 277-1315). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-del-terruno--0/html/fee3779a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_5_

« La advertencia » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, op. cit., pp. 1474-1562). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-tierra--0/html/dcb42d82-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html#I_6_

« Feminista » : édition numérique à partir de l'édition critique de Juan Paredes Núñez (op. cit., T. III, pp. 106-109). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/feminista--0/html/ffb54d56-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

2. Méthodologie

L'équipe de traductrices du recueil est composée de cinq personnes¹⁰. Nous avons travaillé à deux sur chaque nouvelle et la relecture a été assurée par l'une de celles qui n'avait pas travaillé sur la nouvelle. Nous avons bénéficié des conseils des traducteurs Claude Bleton et Isabelle Taillandier ainsi que de l'aide d'Elisa Serna Martínez et de Marian Panchón Hidalgo, de la Faculté de Traduction et d'Interprétation de l'Université de Grenade, pour lever certains doutes¹¹.

Nous avons privilégié une approche cibliste, qui s'adapte à un public d'étudiant.es et d'enseignant.es chercheur.es hispanophones ou non, car l'édition est bilingue et commentée. En effet, chaque nouvelle est précédée d'une introduction-résumé et d'une série de commentaires sur les choix de traduction.

Nous formons une équipe exclusivement féminine, engagée dans un projet de traduction de textes féministes. Cela a des implications. Comme l'affirme Sherry Simon, « il n'y a pas de caractéristique a priori qui rendrait les femmes plus, ou moins, compétentes pour leur travail. L'identité entre en jeu au moment où la traductrice mobilise le genre *per se* pour en faire un projet social ou littéraire » (Simon, 2023 : 87). C'est cette approche que nous privilégions en abordant ces textes d'abord comme féministes. À cet aspect, s'ajoute celui de la temporalité ou de l'historicité (Hurtado Albir, 2001 : 597-606) : comment traduire aujourd'hui des textes de la fin du XIX^e et du début du XX^e sans tomber dans l'anachronisme ? Cette difficulté se manifeste dans des éléments linguistiques tels que les culturèmes, les galicianismes, la syntaxe et la ponctuation des phrases longues, entre autres. Elle affecte également la dimension féministe des textes, car le féminisme a lui aussi une historicité : le féminisme de la première vague n'est pas celui de la quatrième vague.

Dans le cadre de cet article, nous nous concentrerons sur trois points qui nous paraissent refléter les principaux défis rencontrés au cours de la réalisation de notre projet : la traduction des dialogues comme enjeu d'une interprétation sociale et politique des œuvres, la traduction de l'ironie comme stratégie rhétorique dans l'affirmation d'un discours féministe et la traduction du féminisme de l'autrice, tel que nous l'avons perçu dans des choix de voix narrative, notamment. À l'issue de ce travail, nous espérons pouvoir poser quelques jalons dans la méthodologie d'une traduction se définissant comme féministe.

3. Les dialogues

Parmi les dix nouvelles du recueil, trois présentent des cas de recreation d'un parler populaire dans les dialogues ; il s'agit de « Sin pasión », « En el pueblo » et « La advertencia »¹².

Ainsi, dans « Sin pasión », le dialogue s'instaure entre Juan Vela, coupable de meurtre, et son avocat, Jacinto Fuentes. Dans « En el pueblo », trois personnages sont concernés : Liboria, une étrangère au service des pharmaciens du village, son amie Marie-crapaude, serveuse à l'auberge du même village, et son agresseur, Tomás Cachopa, un berger tondeur de moutons. Dans « La advertencia », ce sont Maripépa de Norla, une paysanne sans revenu, et son mari, Julián, ouvrier agricole, dont le discours reflète l'origine très modeste. Dans les trois nouvelles, les personnages se situent tout en bas de l'échelle sociale, pauvres parmi les pauvres.

Ce n'est pas le cas d'autres nouvelles du recueil, mettant pourtant en scène des personnages issus a priori des mêmes classes sociales, comme par exemple « En silencio », « No lo invento » ou « La puñalada »¹³. L'autrice opère ici des différences sociales subtiles, introduisant des variations diastratiques, diaphasiques et, dans une moindre mesure, diatopiques dans les discours des personnages de condition modeste. Ainsi, Luis et Aya, dans « En silencio », vivent également à la campagne mais ils ont une position plus avantageuse que Maripépa et Julián : Luis n'est pas un simple maçon, il est décorateur, et Aya et lui deviennent propriétaires d'une auberge à la mort du père de la jeune femme ; par ailleurs, Aya met un point d'honneur à se distinguer, au sens bourdieusien du terme avant l'heure, au point que la voix narrative la compare à une « demoiselle ». Quant au Père Carmelo, dans « No lo invento », il est précisé qu'il est allé à l'école du village au moins jusqu'à douze ans et il est, lui aussi, propriétaire de son affaire. Enfin, Onofre et Claudia, dans « La puñalada », sont des travailleurs manuels, mais ils sont employés et vivent à Madrid. Leur parler n'est pas le même.

Les trois nouvelles présentent en outre certaines différences dans la caractérisation du parler populaire des personnages. Ainsi, dans « Sin pasión », le discours du coupable se caractérise par de nombreux vulgarismes lexicaux et syntaxiques, de nombreuses marques d'oralité visibles dans des déformations lexicales procédant d'une retranscription du parler populaire. Sa première intervention est assez symptomatique :

No, señor. ¡Ni por soñación! —exclamó sinceramente el criminal—. Pero... ¿qué iba yo a andar namorao de la pobre de Remigia, que parece una aceituna aliñá, tan denegría como está de carnes, con lo que el marido, mi víctima, le arreaba a todas horas? Lo digo como si me fuese a morir: en ese caso de arrimarme, primero me arrimo a un brazao de leña seca que a la Remigia. Por éstas, que no se me ha pasao nunca semejante cosa ni por el pensamiento¹⁴.

¹⁰ Amélie Florenchie, Catherine Orsini, enseignantes-chercheuses ; Stéphanie Pobéda, enseignante ; Laura Destan, Léa Martinet, étudiantes.

¹¹ Nous profitons de cet espace pour les remercier très chaleureusement.

¹² Pour les références complètes de « Sin pasión », « En el pueblo » et « La advertencia », voir note n°10.

¹³ Pour les références complètes de « En silencio », « No lo invento » et « La puñalada », voir note n°10.

¹⁴ « Sin pasión » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, *op. cit.*, pp. 1474-1566) et comparée avec l'édition critique de Juan Paredes Núñez (*op. cit.*, T. III, p. 193-208). URL : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-de-la-tierra--/html/dcb42d82-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html#l_6_

On remarque ici la prégnance des déformations lexicales, en particulier la suppression du « d- » intervocalique (« namorao », « brazao », « pasao »).

Dans « En el pueblo », les dialogues se caractérisent par les mêmes traits mais les déformations lexicales atteignent un degré supérieur dans le discours de Liboria et de Tomás comme en témoignent les interventions suivantes, respectivement :

¿Con quién quieren ustés que me junte, amos a ver, si tos me huyen como si tuviese “la cólera”?

¿Qué, no pué un hombre correr una broma? Ella misma se ha jerío. Que se fastidie y que se rasque. ¡Pa que aprenda a venirnos con moas nuevas!¹⁵

Ces deux interventions témoignent d'une volonté de l'autrice de discriminer socialement les deux personnages au moyen de variations diastratiques, au point de rendre leur discours presque incompréhensible, ce qui n'est pas le cas de Marie-crapaude, l'amie de Liboria, socialement « au-dessus » : elle est serveuse à l'auberge du village et exerce un ascendant sur la domestique ; c'est une femme de bon sens. Ainsi, Liboria apparaît véritablement comme une pauvre fille, victime de sa naïveté, et Tomás Cachopa, comme un pauvre type, bête et méchant.

Enfin, « La advertencia » constitue un cas encore différent. En effet, le parler populaire est ponctuellement marqué par l'influence du galicien : « nos perdonando la renta » (omission de l'enclise), « que ropa ha sobrate » (omission de la préposition).

Dans ces trois nouvelles, il n'est pas aisé de reproduire en langue cible les vulgarismes et les déformations lexicales ; aussi, une série de techniques de traduction basée sur l'abrègement (apocopes, syncopes, aphérèses) a été privilégiée, ainsi que la suppression systématique du « ne » dans les négations et l'ajout d'expressions/locutions familières. Ainsi, pour l'intervention du coupable de « Sans passion », précédemment citée, nous avons proposé la traduction suivante :

Non m'sieur, même pas en rêve ! s'exclama le criminel avec sincérité. Enfin... comment s'amouracher de cette pauv' Remigia, avec sa tête d'olive, tellement elle a la peau noire, à force que son mari, la victime, la cognait à longueur de journée ? Je vous l'dis comme si ma dernière heure était venue : j' préfère un fagot de bois sec plutôt qu'la Remigia pour vivre à la colle. Pareille idée m'a jamais traversé l'esprit, ça non.

Comme on le voit, pour le segment « No, señor. ¡Ni por soñación! », la tournure « ni por... » est rendue par « même pas... », tandis que le barbarisme « soñación » est compensé par l'introduction de l'aphérèse de « monsieur » en « m'sieur ». Les apocopes (« pauv' », « l'dis », « j' préfère », « qu'la ») permettent ainsi de compenser l'absence de traduction pour les vulgarismes et autres déformations lexicales du texte source.

Pour les discours de Liboria et Tomás dans « En el pueblo », nous avons procédé de la même façon, en accentuant les phénomènes :

Et alors, qui que j'peux ben fréquenter ici ? Dites-le-moi parc'que tout l'monde y me fuit comme si j'avais « le cholérate » !

Alors quoi, peut plus plaisanter avec une femme ? S'est blessée tout'seule. Tant pis pour elle, ça lui apprendra à faire sa belle !

Comme on le voit ici, la féminisation du mot « cólera » qui n'appartient pas au registre de langue du locuteur a été remplacée par l'introduction d'un barbarisme original (« le cholérate ») ; le suffixe « -ate » a été choisi pour son utilisation dans certains médicaments communs à l'époque comme le bicarbonate. Des vulgarismes syntaxiques ont également été introduits comme, par exemple, le redoublement du pronom sujet (« tout l'monde y ») ou, au contraire, sa suppression (« peut plus », « s'est blessée »).

Enfin, concernant « La advertencia », il a été impossible de traduire les galicianismes pour ce qu'ils sont ; ils ont été compensés par l'introduction d'apocopes (« si l'maître nous fait cadeau » et « t'auras bien assez de linge »).

À l'issue de ce travail, il apparaît que les dialogues révèlent des réalités sociales différentes et des variations diastratiques très fines, fondamentales pour l'interprétation du texte : une domestique ne parle pas de la même façon qu'une serveuse ou qu'une patronne d'auberge, y compris à la campagne ; et, en fonction de ces différences sociales, la violence ne s'exerce pas de la même façon ; Tomás Cachopa se jette sur Liboria de même que le coupable de « Sin pasión » s'est jeté sur sa victime, sous le coup d'une pulsion meurtrière ; en revanche, dans « En silencio » ou dans « La puñalada », qui mettent en scène des personnages d'origine moins modeste, le féminicide est prémédité. Une meilleure maîtrise de la langue va de pair avec une plus grande capacité intellectuelle, ici pour le pire. Il est difficile de généraliser à partir de ces quelques remarques, mais ce diagnostic vaut au moins pour les nouvelles mentionnées. Par ailleurs, tout ce qui relève des galicianismes met en évidence les limites de la traduction des variations diatopiques : il serait absurde de traduire les régionalismes espagnols par des régionalismes français. Ils ont donc été compensés.

Dans le cadre de cette réflexion, nous signalons que Pardo Bazán revendiquait la recreation de parlers paysans et/ou populaires dans ses textes comme nécessaire, ce qui lui a été souvent reproché car cela était considéré comme inconvenant pour une femme à l'époque. Elle s'en justifie dans le prologue de *La Tribuna*, de la façon suivante :

¹⁵ « En el pueblo » : édition numérique à partir de *El Imparcial*, (15 de agosto 1909) et comparée avec l'édition critique de Juan Paredes Núñez (*Cuentos completos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1990, T. II, p. 69-72). URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-el-pueblo--0/html/ff8db60-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Quiero añadir que los maestros Galdós y Pereda abrieron camino a la licencia que me tomo de hacer hablar a mis personajes como realmente se habla [...]. Y si yo debiese a Dios las facultades de algunos de los ilustres narradores cuyo ejemplo invoco, ¡cuánto gozarías, oh lector discreto, al dejar los trillados caminos de la retórica novelesca diaria para beber en el vivo manantial de las expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas y donosas! (Pardo Bazán, 1883 [1975] : 59)¹⁶

On appréciera la *captatio benevolentiae* d'une écrivaine qui se place sous l'égide de ses « maîtres » pour légitimer ses choix esthétiques, preuve de leur importance. C'est donc rendre justice au talent de l'écrivaine que de mettre en valeur dans la traduction tout le travail effectué sur la recreation des parlers paysans/populaires pour rendre ses personnages les plus authentiques possible¹⁷.

4. L'ironie

L'ironie est une figure de style que l'on définit en général à partir de l'idée d'opposition, de contraste ou d'obliquité (Hamon, 2008) : un locuteur exprime le contraire de ce qu'il pense en supposant la complicité de son auditeur. Dans les nouvelles sélectionnées, l'ironie de la voix narrative est très fréquente. Elle se manifeste lorsqu'elle semble adopter le point de vue d'un personnage.

C'est le cas dans « En silencio », une nouvelle qui raconte comment un homme se venge d'une infidélité de sa femme en l'emmurant. Certes, celle-ci l'a trompé mais cela n'excuse en rien le crime du mari et, plutôt que d'en faire un monstre, la voix narrative en fait le véritable « trompeur », celui qui a « trompé son monde ». Il est en effet d'abord présenté comme un bel étranger, un Portugais, travailleur et discret, et devient rapidement « gendre idéal » (*el perfecto rapaz*). Comparativement, les autres hommes du village sont des rustres, « qui puaient du bec » et « sentaient la bouse ». Pourtant, bien qu'ils trouvent sa femme, Aya, très attirante, ces hommes « respectent le mariage et personne ne chasse sur les terres d'autrui, à moins d'y être autorisé ». En revanche, Luis, le mari d'Aya « avait toujours été jaloux, sans le montrer ». Et il se vengera « en silence », en emmurant sa femme après l'avoir assommée et en prenant la fuite incognito pour l'Argentine. Quelle cruelle ironie pour celui qui était « gendre idéal » ! Son nom en devient, lui aussi, profondément ironique : Luis Feces. La terminaison en « -es » est typique des patronymes portugais ; mais que dire de cette paronymie translinguistique avec le mot « heces » qui, en espagnol, désigne les excréments ? Cette proximité est d'autant plus troublante que certains mots portugais commençant par « f » se traduisent en espagnol par des mots commençant par « h » (*harina* = *farinha*). Cette proximité n'est donc pas due au hasard et suggère que Luis est en réalité un homme de la pire espèce. On aurait pu opter pour une traduction littérale en français : Louis Fèces, mais le substantif *fèces* est peu courant et phonétiquement trop proche de *fesses* qui donnerait une autre connotation au nom du personnage. On a donc opté pour « fiente » et on a rajouté « la » pour garder un nom en deux syllabes, d'où une traduction par « Luis Lafiente ».

L'ironie est également présente dans « Cuento primitivo »¹⁸. Dans cette nouvelle, on assiste à une réécriture parodique de la Genèse qui fait de la femme un être supérieur à l'homme, qui ne le supporte pas et lui en fait payer les conséquences depuis toujours. La question est de savoir si l'autrice discrédite cette thèse ou si, au contraire, et de façon très subtile, elle l'accrédite. Le titre n'aide pas à éclaircir cette question : primitif doit-il être pris dans le sens de grossier ou d'originel ? La difficulté ici est donc double : il faut respecter la référence au texte biblique pour que cette réécriture garde son lien de parenté avec la Genèse, mais il faut également introduire la dimension parodique sans tomber dans la caricature, pour faire ressortir l'ironie de la voix narrative. De ce point de vue, la structure de la nouvelle est significative : elle repose sur une mise en abyme ; la voix narrative prétend retranscrire le récit d'un de ses amis, et se dégage ainsi apparemment de toute responsabilité quant à la teneur des propos (« Je ne fais que retranscrire l'essentiel de son récit mais je ne réponds pas des légères variations dans la forme »).

Si l'auteur enchâssé de cette réécriture biblique est présenté comme une personne fantasque, il est également jugé comme sain d'esprit et généreux de cœur, c'est un « fou plein de bonnes intentions » (*loco de buen capricho*). En outre, la voix narrative partage visiblement son point de vue sur un élément important : la religion, la spiritualité, n'ont rien à voir avec l'Église. Ainsi, l'auteur enchâssé se moque du Père Scío, le curé de la paroisse, la seule personne à même de discuter de sa réécriture du livre sacré et de sa thèse sur la supériorité féminine et de la jalousie masculine qui en résulte. Or, la voix narrative se fait le relais de son opinion négative lorsqu'elle affirme qu'« il faudrait être aveugle pour croire que c'était une lumière » (*habría que ponerse anteojos para ver su ciencia*) ou qu'elle se fait l'écho d'un jeu de mot sur son nom : « Il répétait sans cesse que ce dernier n'aurait pas dû s'appeler Père Scío mais plutôt Père Sot ».

Finalement, la voix narrative du récit cadre semble se confondre avec celle du récit enchâssé. La mise en abyme de la narration pourrait être ici une stratégie efficace pour ne pas avoir à assumer ouvertement une réécriture féministe de la Bible. On touche ici aux limites de la traduction de l'ironie pour entrer dans un autre type de questionnement : celui du genre.

¹⁶ « Je veux ajouter que ce sont les maîtres Galdós et Pereda, qui m'ont ouvert la voie et me permettent aujourd'hui de faire parler mes personnages comme ils parleraient dans la réalité [...]. Et si Dieu m'avait donné les facultés de ces illustres conteurs dont j'invoque l'exemple, quel plaisir tu aurais, ô raisonnable lecteur, à abandonner les sentiers battus de la rhétorique romanesque pour boire à la source vive des expressions populaires, incorrectes et informelles, mais si rafraîchissantes, énergisantes et belles ! » (notre traduction).

¹⁷ Cet aspect a malheureusement été gommé dans les traductions des nouvelles consultées où l'on observe une relative normalisation des discours de tous les personnages, indépendamment de leurs origines sociales.

¹⁸ « Cuento primitivo » : édition numérique à partir des *Œuvres complètes* (Vol. II, 4^e ed., Madrid, Aguilar, 1964, pp. 1387-1473). URL : https://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/obra-visor/cuentos-nuevos--0/html/fee33708-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_23_

5. Traduction et genre : pour une traduction féministe

S'agissant d'un recueil de nouvelles que nous qualifions de féministes, il est nécessaire de préciser, d'une part, le sens donné à cette qualification et, d'autre part, les rapports que peut entretenir la traduction avec un texte féministe car, selon Corinne Oster, « les études féministes et de genre en traduction s'attachent à traduire [...] en développant des méthodes de traduction non-conventionnelles » (Oster, 2013).

La nouvelle qui nous occupe ici est celle qui donne son titre au recueil et qui le clôt (c'est également la plus tardive, elle date de 1909) : elle s'intitule « Feminista »¹⁹. Son titre sonne comme un manifeste. La nouvelle raconte l'histoire de Clotilde, une épouse qui se venge d'un époux misogyne et maltraitant. Certains spécialistes considèrent cette nouvelle comme ironique vis-à-vis des féministes (Herrero Figueroa, 2011). Cela nous semble difficile à croire pour différentes raisons²⁰, notamment chronologiques : Emilia Pardo Bazán a publié cette nouvelle en 1909, à une époque où elle se déclarait elle-même féministe (Bravo Villasante, 1973 : 287-289)²¹.

L'une des pistes de compréhension du texte se trouve, selon nous, dans l'impossible identification de la voix narrative. Le récit ne fonctionne pas sur le principe de la mise en abyme, comme précédemment, mais du discours rapporté. Un narrateur à la première personne rapporte une conversation avec un second personnage qui lui raconte une anecdote à propos d'un couple qu'ils connaissent tous les deux. S'il est possible d'identifier ce second personnage comme le « médico director de Aguasacras », en revanche, il est impossible d'identifier le narrateur à la première personne. En particulier, aucun des segments qui se rapporte à lui ne permet de déterminer son genre : « Fue en el balneario de Aguasacras donde hice conocimiento con aquel matrimonio », « El enfermo a que me refiero », « Habiendo yo notado que al hallarme presente », « Verdad que usted se marchó unos días antes que los Abreu », etc. Cela va plus loin : le texte donne l'impression que l'autrice a utilisé à dessein des formulations grammaticalement neutres pour empêcher toute hypothèse sur l'identité de ce narrateur. Ce phénomène n'est visible qu'en procédant à une analyse textuelle fine rendue possible par la traduction ; en ce sens, comme l'affirme Simon, la traduction permet de « déchiffrer des textes qui exploitent eux-mêmes les ressources du genre grammatical à des fins littéraires ou politiques » (2023 : 87). Nous avons donc reflété cette spécificité du texte source dans notre traduction. Dans son article fondateur, Luise von Flotow (1991) identifie quatre stratégies de traduction féministe : le *supplementing*, le *prefacing*, le *footnoting* et le *hijacking*²². Dans ce cas, nous avons utilisé la première et, plus précisément, la *désexuation*, qui consiste à neutraliser grammaticalement la langue. Ainsi, dans le troisième segment cité plus haut, l'adjectif « presente », qui ne porte pas la marque du masculin ni du féminin en espagnol, n'a pas été rendu par son équivalent français mais par le substantif « présence » (« Comme j'avais remarqué qu'en ma présence »). De même, dans le dernier segment cité plus haut, comme il est impossible de savoir si « usted » renvoie à un homme ou à une femme, le passé composé avec l'auxiliaire avoir a été privilégié pour faire porter l'accord du participe passé sur le COD placé avant l'auxiliaire et non pas sur le sujet : « Il est vrai que vous nous avez quittés ».

Ainsi, Emilia Pardo Bazán s'appuie sur un dispositif grammatical qui, en réduisant les variations diagraphiques, lui permet de formuler un discours très critique sur le mariage bourgeois, depuis une énonciation non-identifiable.

La critique passe aussi par l'ironie ; lorsque la voix narrative se fait l'écho des propos du mari et regrette que les femmes ne puissent plus reprendre ni filer la laine comme les matrones romaines autrefois à cause du développement de l'industrie textile, elle est ironique : « las fábricas de género de punto han dado al traste con la rueca y el huevo de zurcir ». L'ironie repose ici notamment sur l'expression « dar al traste ». Afin qu'elle soit bien perçue, nous avons traduit la locution verbale par l'expression « tomber en quenouille » qui a deux significations en français : « Passer aux mains des femmes, en particulier lorsqu'il s'agit du patrimoine, d'un pouvoir » et, par extension, « aller à l'abandon ; tomber dans l'oubli, en désuétude »²³. Le discrédit jeté sur le discours du mari est ainsi renforcé par le choix de cette expression sexiste qui, en outre, phonétiquement, recèle un effet comique (« quenouille » / [kenuj])²⁴. Ici, selon la classification de von Flotow, nous avons opté à nouveau pour le *supplementing*, mais cette fois, nous avons privilégié la *resexuation*, en substituant une expression neutre (« dar al traste ») par une expression sexiste (« tomber en quenouille »), pour mieux faire ressortir le caractère ridicule du propos du mari et l'ironie de la voix narrative. Bien que cette stratégie n'apparaisse pas dans les pratiques définies par von Flotow, elle entre selon nous dans les « estrategias de intervención más subversivas como, por ejemplo, la supresión deliberada de palabras, metáforas e imágenes que describen peyorativamente a las mujeres, etc. »²⁵, telles que les analyse Pilar Godayol.

¹⁹ « Feminista » : édition numérique à partir de l'édition critique de Juan Paredes Núñez (*op. cit.*, T. III, pp. 106-109). URL : https://www.cervantesvirtual.com/portales/pardo_bazan/obra-visor/feminista--0/html/ffb54d56-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#L_O_

²⁰ Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'un de nos articles, consacré à la nouvelle : Florenchie, Amélie, (2024) « 'Feminista': un cuento radical de Emilia Pardo Bazán ». *Femcrítica*, monográfico ordinario, vol. 2, n°3, <https://femcritica.com/index.php/fc/article/view/41>. [Dernier accès le 15 juillet 2025]

²¹ L'expression vient d'une interview accordée par l'écrivaine à « El caballero audaz » à la fin de sa vie, d'après Carmen Bravo Villasante.
²² Pour une explication détaillée de ces quatre pratiques, nous renvoyons à une synthèse très éclairante de Pilar Godayol disponible à l'adresse suivante : https://www.aieti.eu/enti/gender_SPA/entrada.html. [Dernier accès le 15 juillet 2025]

²³ *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. Disponible sur : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?208;s=1637786205>.
²⁴ Le mot renvoie à « nouille » qui se dit d'une personne peu intelligente et à « couille », évidemment, qui se dit également d'une personne peu intelligente ou qui s'emploie pour parler d'un obstacle dans un processus (et indirectement, pour les lecteurs et lectrices contemporains, à l'expression « partir en couille » qui signifie justement échouer).

²⁵ Asociación ibérica de traducción e interpretación. Disponible sur : https://aieti.eu/enti/gender_SPA/entrada.html. [Dernier accès le 15 juillet 2025]

En matière de traduction féministe, la question se pose de savoir jusqu'où aller dans l'intervention(nisme). Un dernier élément textuel nous a interrogées. Dans la nouvelle, le personnage de Clotilde fait l'objet d'une métaphore filée qui l'assimile à un rossignol. Or, cette métaphore semble contaminer Nicolás qui, lorsqu'il se réveille, « abandona las ociosas plumas » (c'est-à-dire son oreiller). Or, « pluma » signifie également en espagnol « afeminamiento en el habla o los gestos de un varón »²⁶. Ce serait un comble pour Nicolás, le défenseur du mariage bourgeois et du discours de la domesticité, d'être efféminé. La vengeance de Clotilde consiste justement à obliger Nicolás à porter son jupon tous les matins au réveil, pendant quelques heures, pour lui montrer que, désormais, c'est elle qui « porte la culotte ». La tentation est donc grande de vouloir « supplé-menter » ce terme de « pluma ». Néanmoins, le sens figuré de « pluma » est assez récent et Emilia Pardo Bazán ne s'est jamais exprimée, à notre connaissance, sur une question aussi taboue à l'époque que l'homosexualité masculine. Nous avons donc supprimé toute ambiguïté dans le texte cible, considérant qu'elle eût été le fruit d'une lecture anachronique. Comme l'explique Corinne Oster, traduire en féministe, c'est éclairer « des rapports de force » dans la langue pour essayer de les renverser (Oster, 2013 : 2), et non pas les créer²⁷.

La question est donc encore et toujours celle de la fidélité au vouloir-dire de l'autrice. Cependant, pour ne pas reproduire cette métaphore ancienne de la fidélité en traduction, sexiste par bien des aspects et pourtant toujours actuelle (Hurtado Albir, 2001 : 627), nous préférons parler de *constance* dans notre démarche de traduction féministe, dans la mesure où la constance se définit aussi comme la « persévérance dans la conduite d'une entreprise, ou dans une attitude déterminée »²⁸. Cette constance repose notamment sur le fait de considérer chaque cas comme un cas particulier. Nous ne jouerons donc pas les *belles infidèles* mais nous resterons *constantes*.

6. Conclusion

L'objectif de notre traduction est de rendre hommage à la modernité de l'œuvre d'Emilia Pardo Bazán, laquelle se manifeste, entre autres, par son engagement féministe longtemps nié, ou ignoré, au sein du canon littéraire espagnol. Nous avons évoqué plusieurs éléments dont la traduction a été problématique : comment traduire aujourd'hui et en français un dialogue dans lequel interviennent des personnages de basse extraction sociale ? Comment traduire l'ironie ? Et, enfin, que signifie traduire un texte féministe ?

La question de la traduction des dialogues a permis la mise en évidence de différences notables entre les personnages situés au plus bas de l'échelle sociale et en particulier de variations diastratiques et diaphasiques dans leurs discours, permettant ainsi de refléter une exigence d'authenticité de l'autrice dans la recréation des dialogues et de créer un possible effet de sens dans la représentation de la violence dont sont victimes les personnages féminins.

La question de la traduction de l'ironie a permis la mise au jour d'une stratégie d'écriture consistant à se dégager ironiquement de la responsabilité de discours tenus par d'autres personnages et jugés transgressifs à l'époque par l'intermédiaire d'une voix narrative difficile à identifier : l'autrice peut ainsi accrédi-ter la thèse de la supériorité des femmes sur les hommes et défendre la nécessaire évolution du rôle des femmes dans la société de son temps sans risquer de se faire censurer.

Cela nous a amenées à nous interroger sur les stratégies déployées par Pardo Bazán pour transmettre ses idées féministes sans choquer, à travers une écriture travaillée dans ses moindres détails, et sur celles que peut déployer la traduction pour en rendre compte, telles que la *désexeuation* et la *resexuation*. Notre traduction s'inscrit donc dans une tradition de traduction féministe qui revendique une certaine forme d'intervention dans le texte source, tout en ayant conscience de la responsabilité qui incombe aux traductrices dans ce domaine. Nous invitons les personnes intéressées par ces questions à consulter l'ensemble de notre recueil.

Références bibliographiques

- Bieder, Maryellen, (1995) « Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista » in Zavala, Iris M. (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*. Barcelone, Anthropos, pp. 76-97.
- Bravo Villasante, Carmen, (1973 [1962]) *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán [correspondencia amorosa con Pérez Galdós]*. Madrid, Ed. Magisterio Español.
- Burdiel, Isabel, (2021 [2019]) *Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Taurus. Col. Españoles eminentes.
- Díaz Lage, Santiago, (2017) « Boris de Tannenberg y la literatura española hacia 1885-1886 » in Freire, Ana María & Ana Isabel Ballesteros Dorado (eds.), *La literatura española en Europa 1850-1914*. Madrid, UNED, pp. 133-153.
- Di Febo, Giuliana, (2006) « Resistencias femeninas al franquismo. Para un estado de la cuestión », *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Vol. 28, pp. 153-168.

²⁶ *Diccionario de la lengua española*, Disponible sur : <https://dle.rae.es/pluma?m=form> [Dernier accès le 14 novembre 2025]

²⁷ De la même façon, dans « Cuento primitivo », la traduction de l'expression « liados a bofetadas » a donné lieu à des questionnements sur le caractère sexiste de la langue et sur la possibilité de ne pas le reproduire dans la traduction. Une traduction possible de l'expression « liarse a bofetadas » serait « se crêper le chignon » ; elle est tentante car elle ridiculise bien les deux personnages, mais justement, la connotation péjorative de l'expression repose sur un stéréotype sexiste selon lequel deux femmes sont plus ridicules que deux hommes quand elles se disputent. Nous l'avons donc écartée au profit de « se prendre le bec ».

²⁸ *La Trésor de la Langue Française informatisé*. Disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/constance> [Dernier accès le 14 novembre 2025]

- Florenchie, Amélie, (2024) « 'Feminista': un cuento radical de Emilia Pardo Bazán », *Femcrítica*. Monográfico ordinario, vol. 2, nº3. Disponible sur : <https://femcritica.com/index.php/fc/article/view/41> [Dernier accès le 18 mai 2025].
- Flotow, Luise von, (1991) « Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories », *TTR*. N° 4 (2), pp. 69-84.
- Freire López, Ana María, (2005) « Las traducciones de la obra de Emilia Pardo Bazan en vida de la escritora », *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*. N° 3, pp. 21-38. Disponible sur : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-traduccion-de-la-obra-de-emilia-pardo-bazan-en-vida-de-la-escritora/html/020e2b4a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_10.html#I_0_ [Dernier accès le 1^{er} octobre 2024]
- Freire López, Ana María & Ana Isabel Ballesteros Dorado, (2017) *La literatura española en Europa, 1850-1914*. Madrid, UNED.
- Godayol Nogué, Pilar, (2022) « Género - estudios de » @ENTI (Enciclopedia de Traducción e Interpretación). AEITI. Disponible sur : https://www.aieti.eu/enti/gender_SPA/index.html [Dernier accès le 18 mai 2025]
- Hamon, Philippe, (2008) *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette.
- Herrero Figueroa, Angela, (2011) « Emilia Pardo Bazán. "Feminista": desigualdad intergeneracional y maltrato doméstico », *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n° 8, pp. 57-70.
- Hurtado Albir, Amparo, (2001) *Traducción y traductología*. Madrid, Cátedra.
- Martínez Pose, Beatriz, (2019) « La representación de la mujer en los manuales escolares de la Segunda República y del primer Franquismo (1931-1945) », *Investigaciones feministas*. N°10 (1), pp. 149-166.
- Massardier-Kenney, Françoise (1997), « Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice », *The Translator*. N°3 (1), pp. 55-69.
- Oster, Corinne, (2013) « La traduction est-elle une femme comme les autres ? — ou à quoi servent les études de genre en traduction ? », *La main de Thôt*. N°1. Disponible sur : <http://interfas.univ-tlse2.fr/lamaindethot/127> [Dernier accès le 1er octobre 2024]
- Panchón Hidalgo, Marian & Gora Zaragoza Ninet, (2023), « Recuperación (de textos censurados de escritoras) ». *Dictionnaire du genre en traduction / Dictionary of Gender in Translation / Diccionario del género en traducción*. Disponible sur : <https://worldgender.cnrs.fr/es/entradas/recuperacion-de-textos-censurados-de-escritoras/> [Dernier accès le 10 octobre 2024]
- Pardo Bazán, Emilia, (1883 [1975]) *La tribuna*. Édition de Benito Varela Jácome. Madrid, Cátedra.
- , (2008 [1990]) *Le Château d'Ulloa*. Traduction de Nelly Clémessy. Paris, Viviane Hamy.
- , (1992) *Nouvelles de Galice. Édition bilingue*. Préface et traduction d'Isabelle Dupré & Caroline Pascal. Nantes, Le Passeur-Cecofop.
- , (2016) « Feminista, d'Emilia Pardo Bazán ». Traduction de Carole Fillière, in Hibbs, Solange & Viviane Ramon (coords.), *Voix de femmes. Hommage à Karen Meschia*. Toulouse, Presses du Mirail, p. 40-43.
- , (2018) *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*. Édition et prologue de Cristina Patiño Eirín. Saragosse, Contraseña.
- , (2021 [1999]) *La mujer española y otros escritos*. Édition de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid, Cátedra, Col. « Clásicos del feminismo ».
- , (2021a) *Algo de feminismo y otros textos combativos*. Sélection, édition et notes de Marisa Sotelo Vázquez. Madrid, Alianza editorial.
- , (2021b) *Contes d'amour*. Traduction d'Isabelle Taillandier. Le Vésinet, La Reine Blanche.
- , (2022a) *La Dentelle déchirée*. Traduction d'Isabelle Taillandier. Le Vésinet, La Reine Blanche.
- , (2022b) *Naufragées*. Traduction d'Isabelle Taillandier. Le Vésinet, La Reine Blanche.
- , (2025) *Une Goutte de sang*. Traduction collective coordonnée par Émilie Guyard. Bordeaux, Un@ Éditions. Disponible sur : <https://una-editions.fr/une-goutte-de-sang/>
- , (2025), *Féministe. Recueil de nouvelles d'Emilia Pardo Bazán*, traduction collective coordonnée par Amélie Florenchie et Catherine Orsini-Saillet, Pau, PUPPA, Collection Alm@e Linguae 3, 134 p. Disponible sur : <https://una-editions.fr/feministe-emilia-pardo-bazan/> [Dernier accès le 10 novembre 2025].
- Régnier, Christian & Juan Torralbo, (1995) *Cuentos españoles contemporáneos: realismo y sociedad. Nouvelles espagnoles contemporaines : réalisme et société*. Paris, Pocket.
- Schiavo, Leda, (1981) *La mujer española y otros artículos feministas*, selección y prólogo de Schiavo, Leda. Madrid, Editora Nacional.
- Simon, Sherry, (2023) *Le genre en traduction : identité culturelle et politiques de transmission*. Traduction de Corinne Oster. Arras, Artois Presses Université.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores, (2021) « Emilia Pardo Bazán, una intelectual moderna, también de la Edad de Plata », *Feminismo/s*. N° 37, pp. 53-80.

