

Pratiques déviantes de la traduction

Sherry Simon

Number 10, 2000

Actes du colloque « Francophonies d'Amérique : Altérité et métissage »

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005089ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005089ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Simon, S. (2000). Pratiques déviantes de la traduction. *Francophonies d'Amérique*, (10), 159–166. <https://doi.org/10.7202/1005089ar>

PRATIQUES DÉVIANTES DE LA TRADUCTION

Sherry Simon
Université Concordia

Si on devait traduire le titre de ce colloque en anglais, choisirait-on le terme *hybridity* pour « métissage » ? Alors que, dans les études francophones, c'est la notion de métissage qui est devenue le point de focalisation des débats sur le contact et la fusion des cultures, la tradition anglophone semble préférer — même si c'est pour en faire la critique — la notion d'hybridité. Ce constat nous rappelle qu'issus d'expériences historiques différentes, les courants théoriques continuent à garder une certaine autonomie, une relative indépendance, malgré la fascination commune pour les phénomènes de la mixité culturelle. D'un côté, les paradigmes de la postcolonialité/hybridité chez Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Robert J.C. Young ; de l'autre, le cadre de la francophonie/métissage chez Édouard Glissant et les penseurs de la créolité, comme en témoignent deux ouvrages récents, *Mythologie du métissage* de Roger Toumson et *Discours sur le métissage, identités métisses*, collectif dirigé par Sylvie Kandé.

La divergence des pensées de la mixité n'est pas due uniquement au poids de la tradition intellectuelle mais également à l'inflexion personnelle que donnent aux concepts des penseurs individuels. Cette divergence est particulièrement intéressante dans le cas de l'utilisation des modèles de contact et de fusion linguistiques. Pour Édouard Glissant, ce modèle est la créolisation ; pour Homi Bhabha, c'est la traduction.

Dans *La Poétique du divers*, Glissant insiste sur deux aspects de la créolisation. D'abord, « les éléments culturels mis en présence doivent obligatoirement être "équivalents en valeur" pour que cette créolisation s'effectue réellement » (p. 16), que les éléments hétérogènes mis en relation « s'intervalorisent », « c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur dans ce mélange » (p. 16). Deuxièmement, la créolisation est un processus *imprévisible*. « La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus, c'est-à-dire des endroits où les répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes » (p. 17). Ces microclimats d'interpénétration culturelle et linguistique « sont les signes mêmes de ce qui se passe réellement dans le monde » (p. 17).

Pour Homi Bhabha, la figure de la traduction servira à des fins à la fois semblables et différentes. Comme la créolisation, la traduction désigne le *processus*

du contact des cultures, la rencontre et la négociation qui donnent lieu à des réalités nouvelles. Glissant et Bhabha insistent tous deux sur le caractère mouvant et continu de ces processus, et sur les inégalités économiques et culturelles qui soutiennent l'héritage de l'époque coloniale. Mais alors que Glissant admet la formation de nouvelles réalités composites, qui sont «les signes mêmes de ce qui se passe dans le monde», Bhabha situe la traduction sur le plan de l'acte individuel et insiste sur la non-résolution de l'acte de traduire. Pour Homi Bhabha, l'hybridité est à la fois un état et un lieu, l'«espace tiers» où la dynamique du pouvoir colonial peut être déjouée, mise en déroute. Il se produit dans cette zone de négociation, de contestation et d'échange une «culture translationnelle» qui court-circuite les schémas de l'Altérité pour exprimer la dérive des identités contemporaines¹. Les transactions «entre» ne prennent plus la forme du transfert et de la naturalisation des formes et des idées. Ce n'est plus la traduction, dans son sens conventionnel, qui décrit le plus adéquatement le rapport entre les cultures. Les zones interlinguistiques, l'espace «entre», deviennent un lieu de création culturelle qui exprime le caractère inachevé et transitoire des identités.

Suivant Walter Benjamin, Bhabha définit la traduction comme un espace de transformation, le passage par des «continua de transformation de densités différentes» (Bhabha, 1996, p. 203). Dans une pensée de la traduction nourrie par Jacques Derrida, Tejaswini Niranjana, et surtout Benjamin, Bhabha définit l'identité hybride comme le résultat d'une activité incessante de traduction. Plutôt que de séparer ou de remplacer un discours par un autre, la traduction ouvre un espace entre les codes, fait étalage de la différence, active une pulsation entre réalités diverses. La culture translationnelle du migrant, du citoyen hybride, n'est pas passive: la production du sens passe par la temporalité de la traduction.

Le «translationnel» chez Bhabha s'oppose toujours à une vision sécurisée de l'identité culturelle. L'espace interstitiel de la traduction n'est ni un retour à l'essence ni une fragmentation indéfinie, mais l'ouverture d'un espace ambivalent, agonistique, trouble.

On constate l'impulsion commune qui lie la pensée de Glissant à celle de Bhabha. Dans les deux cas, il est question de rencontres qui ne sont pas de l'ordre de la fusion. En parlant de créolisation, cependant, Glissant pointe davantage vers les «réalités» des cultures mixtes, alors que Bhabha insiste sur le geste incessant qui mène vers la fusion sans y arriver.

À mon tour, je voudrais déplacer ces notions de créolisation et de traduction inachevée vers l'analyse textuelle, proposant quelques exemples qui soulèvent des questions sur les visées de la traduction dans ses rapports à la culture. Il sera question de ce que j'appelle la «traduction déviante», traduction qui donne lieu au texte hybride. Qu'est-ce que la traduction déviante? Il s'agit de pratiques qui n'ont pas pour but d'échanger ou de transmettre un produit culturel, mais plutôt d'exploiter l'espace ambigu entre traduction et écriture. Ces espaces où la traduction et l'écriture se confondent s'offrent en effet comme des lieux où se conjuguent reproduction et production, échange et création,

contact et incorporation. Ils font état de mouvements et de mutations historiques — les forces qui dirigent les mouvements de dé — ou d’hyper-différenciation. En plaçant la traduction *dans* le texte, ces textes mettent à l’épreuve les systèmes de classification et les présupposés identitaires en place.

Dans ce qui suit, je proposerai trois figures de la traduction déviante, chacune représentant un mode de production particulière. Il sera question de trois pratiques de contamination catégorielle : le « renga » chez Jacques Brault et Ted Blodgett, le texte culturellement hybride chez Gail Scott et la « traduction sans original » chez Agnès Whitfield.

Le renga

Je voudrais commencer en évoquant quelques surprises catégorielles que nous a réservées l’actuelle saison des prix littéraires au Canada (automne 1999). Pour le prix Giller, prix accordé pour une œuvre en langue anglaise, les jurés ont retenu, parmi la liste des finalistes, deux livres qui ont d’abord paru en français. Il s’agit d’un roman d’Anne Hébert (traduit par Sheila Fischman) et d’un roman de Nancy Huston (traduit, ou réécrit, par l’auteure). Aucun de ces livres n’a remporté le prix, mais leur présence sur la liste témoigne certainement de la volonté du jury d’enrichir la littérature canadienne-anglaise des apports du corpus francophone. Et aussi de valoriser les croisements catégoriels.

Parmi la liste des finalistes pour le prix du Gouverneur général, cette fois-ci, une autre surprise. Il s’agit de la nomination de Jacques Brault parmi les traducteurs. En quoi s’agit-il d’une surprise? On connaît déjà l’œuvre de traducteur de Jacques Brault, son magnifique recueil *Poèmes des quatre côtés*, publié en 1975, qui mélange traductions, dessins et réflexion en prose sur le processus et la finalité de la traduction. Cet ouvrage a fait date dans la littérature québécoise. C’est un livre qui a détonné dans le paysage littéraire des années 70, par son ouverture à la problématique de la traduction et par son regard sensible sur les conséquences politiques et esthétiques du rapport à l’autre. L’étonnement vient du fait que Brault est nommé traducteur pour un ouvrage qui, cette fois-ci, est signé — au départ — de deux noms, E. D. Blodgett et Jacques Brault. Le livre s’intitule *Transfiguration* et il s’agit d’un « renga », « poèmes dialogants ou poème à deux voix », où s’opère le procédé suivant : Blodgett écrit un poème en anglais, Brault le traduit en français, et ce poème traduit, français, sera l’impulsion qui donnera un nouveau poème français, qui sera traduit par Blodgett qui ensuite écrit un nouveau poème, et ainsi de suite durant 80 pages.

Oui, il est clair qu’il y a de la traduction dans ces pages. Mais la nature du rapport traduisant est plutôt complexe. Comment nommer l’auteur du poème à traduire, dans la mesure où chaque “original” est déjà en quelque sorte le produit de la traduction? Traduction et écriture se mêlent ici, abolissant la frontière entre les deux pratiques. En traduisant le poème écrit par l’autre, on se traduit également. Ainsi se réalise ce qui, d’après Jacques Brault, serait

l'essence à la fois de la poésie et de la pratique traduisante : reconnaître « la voix de l'autre en soi-même ».

Si, dans *Poèmes des quatre côtés*, Brault accordait à la pratique traduisante un certain caractère confrontationnel permettant d'exprimer l'agressivité, mais aussi la fascination, qu'un Québécois pouvait ressentir face au pouvoir de la langue anglaise, ces accents socio-politiques sont absents du présent exercice où il est beaucoup plus question de l'amitié, d'un trajet sans itinéraire précis qui s'est déroulé selon le rythme des saisons, dans la reconnaissance des différences. La traduction est ainsi une médiation, un lien qui unit et qui sépare en même temps, créant de nouveaux moyens de communication tout en rappelant les distances qui les rendent nécessaires au départ. Ainsi s'affirme la contradiction qui active toute traduction, la pulsation du même et du différent, « l'étrange familiarité », dit Brault, qui interdit toute propriété du langage. « Un poème », dit Blodgett, « inventé pour danseurs unijambistes », qui doivent dépendre chacun de l'autre, pour compléter la figure.

Malgré l'insistance de chacun sur les différences qui activent leur amitié, le volume est remarquable pour son unité de ton. En dépit de la distance entre l'Alberta de Blodgett et le Québec de Brault, il se dessine un même paysage de saisons, où oiseaux et ciel se répondent. Les poèmes respirent aux mêmes endroits, prenant leur souffle, semble-t-il, dans une source unique d'inspiration. À peine remarque-t-on le goût de Blodgett pour des termes musicaux, celui de Brault pour des noms marqués par une certaine aspérité du langage. La traduction ici n'est pas un choc de diversité mais plutôt la rencontre du semblable. Le paysage du marais passe par le filtre du langage comme il passe de l'été à l'hiver et enfin de nouveau à l'été, de la brûlante sécheresse aux gelées et enfin au retour des abeilles.

La traduction ne « rend » pas le poème, mais lui ajoute des possibilités d'expression. Dans l'exemple suivant, la traduction anglaise de Blodgett « révèle » un aspect du poème français qui était caché sous sa langue. Le vent chantera « une note bleue » « a blue note » :

au déclin de l'été parfois	<i>sometimes at the close of summer</i>
le chant de la tourterelle triste	<i>the dove's sad song</i>
s'égrène plus longuement	<i>falls even longer away</i>
plus vaste est le bleu	<i>the blue-note of</i>
du vent où s'éclipsent	<i>the wind is larger where voices</i>
les voix d'on ne sait quoi	<i>never heard fade out (P. 29.)</i>

Le « bleu du vent » devient « blue note », évoquant l'univers du jazz, une musique inconnue du poème de Brault, et qui pourtant lui donne toute une nouvelle dimension, des voix palpables.

Notons que, dans ce recueil comme dans *Poèmes des quatre côtés*, des dessins de Brault viennent ajouter au trope de « trans-figuration » une dimension supplémentaire, celle du trait calligraphique, qui, sous la main de Brault, transforme des lettres en oiseaux. Mouvement-migration d'une forme à l'autre, d'un paysage et d'une saison à l'autre. Tout le volume se donne donc sous le signe du mouvement et de la traversée.

Ce volume me semble illustrer le désir des écrivains-traducteurs d'exploiter le potentiel perturbateur de la traduction, de mélanger les genres et les identités, afin de créer des textes inclassifiables, qui dérangent et déstabilisent les frontières, qui brouillent les cartes de la classification linguistique et nationale. Ces traductions inorthodoxes, inachevées, parfois irrévérencieuses, ont pour effet de déplacer et de réarticuler les frontières entre les cultures. Plutôt que de transmettre ou de déplacer un produit culturel vers un nouveau contexte, la traduction crée des textes informés par une pluralité de cultures.

Ajouter une virgule

Dans le récit *My Paris*, la romancière Gail Scott propose un dispositif qu'elle nomme la « virgule de la traduction ». Son texte, publié en 1998 en anglais, introduit de temps en temps des bouts de phrase en français. Dans ce roman très savant, où métatexte et texte se confondent, la virgule séparant les phrases en anglais et en français a une fonction précise, celle de rappeler les deux personnages littéraires qui dominent le roman de leurs spectres et de leurs idées. Il s'agit de Gertrude Stein, romancière moderniste par excellence, et Walter Benjamin, le penseur influent dont les idées continuent de nourrir notre fin de siècle. Stein voulait abolir la virgule, et en fait le roman de Gail Scott, en hommage à Stein, est surtout constitué d'une succession de bouts de phrases, séparés par des points. La virgule intervient seulement là où Scott effectue une traduction, par exemple « mal foutue, badly shoed » (p. 18) ou dans le cas d'une chanson, « Nous sommes les animaux », « we are animals » (p. 72). En réintroduisant la virgule dans son texte, par ailleurs grandement redevable à l'exemple de Stein, Gail Scott apporte une correction à l'esthétique steinienne, et elle y inscrit notamment la pluralité des langues. En opposition à une certaine esthétique universalisante de la modernité, Scott rappelle la nécessité de la différence. Elle écrit : « But if comma of translation disappearing. What of French-speaking America remaining » (p. 49).

La virgule fait référence également à Walter Benjamin et à sa pensée sur la traduction. La virgule désigne cet espace entre les langues, l'impossible utopie où toutes les langues se rejoignent dans l'indicible et l'innommable. Scott propose une architecture inédite pour représenter la différence textuelle.

Le *renga* de Brault et Blodgett, l'architecture du double chez Gail Scott, autant de « dispositifs » qui introduisent dans le texte des indices de mouvement et de multiplicité et qui font entrer la traduction au cœur de l'œuvre. Ces exemples, je les offre comme symptômes de ce que je perçois comme une transformation du mandat de la traduction au Canada. Alors que le traducteur ou la traductrice dans les années 70 et 80 insistait surtout sur ses fonctions de médiation et de transmission, se constituant en messenger livrant les dernières nouvelles — en l'occurrence du Québec vers le Canada anglais —, il semblerait que la traduction, parfois déviante, constitue pour certains auteurs le moyen de rechercher d'autres fins : d'exprimer une affiliation fragmentée, de construire une culture hybride. Gail Scott, par exemple, insistera dans ses essais sur sa sensibilité toute francophone, surtout dans l'attention

accordée à la syntaxe et à la forme, sensibilité qui informe son écriture en anglais. En effet, *Heroine*, son premier roman, est fortement influencé par les recherches de l'écriture féministe québécoise. La prolifération des récits, l'indécidabilité narrative, les formules de distanciation, la mise en question du sujet, tous ces éléments sont davantage révélateurs du contexte francophone que du contexte littéraire anglophone à l'époque. Robert Mazjels et Erin Mouré, deux autres écrivains montréalais, insisteront également sur les tensions linguistiques qui alimentent leur travail de création. De surcroît, tous trois sont traducteurs, et ces différentes pratiques constituent un continuum, une expression multiforme de leurs projets esthétiques. On constate un élargissement du mandat et de la fonction de l'échange linguistique. L'intention n'est pas uniquement d'envoyer le texte traduit au loin, mais de conserver la même impulsion traduisante jusque dans le travail de l'écriture, d'en faire des pratiques de traduction déviante.

Traduction sans original

Le recueil d'Agnès Whitfield, *Ô cher Émile je t'aime*, publié en 1993, propose une troisième variante sur le thème de la traduction déviante. Le titre au complet se lit : *Ô cher Émile, je t'aime, ou, L'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille, traduction sans original par Agnès Whitfield*. C'est sur l'idée de la traduction sans original que je voudrais insister. « La traduction coûte trop cher », est-il dit, dans cette longue lamentation de celle qui « dans un cas comme dans l'autre reste l'étrangère », un recueil où « anglo » rime avec « sanglot », où « ça sent la traduction, mais je n'ai pas d'original », où il est question de distance, de ponts qui n'arrivent pas à joindre les rives, de l'infini, de l'incomplet et du désuni.

L'idée que Whitfield propose sur le mode poétique, celle d'une traduction sans original, d'une création redevable à une origine absente ou cachée, évoque de riches résonances dans l'histoire littéraire. Les théoriciens de la traduction parleront de « pseudo-traductions », de textes qui, même s'ils n'en sont pas, se donnent à lire « comme des traductions », afin de masquer leur origine véritable. Il s'agit donc de « traductions » qui n'ont pas d'original.

Parmi ces textes figure un texte fondateur de la tradition littéraire européenne, le *Don Quichotte* de Cervantès. D'après la fiction de son début et de sa fin, le roman a été « découvert, trouvé » et traduit de l'arabe. L'« auteur » aurait trouvé le manuscrit dans une boutique et l'aurait fait traduire par un « Morisco » qui parlait espagnol. C'est ainsi que l'on apprendra le nom du véritable auteur du roman, Cid Hamet Ben Engeli. Dans son livre intitulé *Don Quichotte ou le Roman d'un Juif masqué*, Ruth Reichelberg accorde la plus grande importance au caractère « traduit » du roman de Cervantès. La thématique de la traduction, suggère Ruth Reichelberg, est davantage qu'un simple dispositif fictionnel. Cette thématique joue dans le roman tout entier, dans la mesure où le roman fait constamment référence à une vérité cachée, à une réalité codée. L'étude de Reichelberg, dans un va-et-vient entre l'espagnol et l'hébreu, retrouve des indices qui feraient croire que « le masque morisque et

l'arabisme se substituent dans l'œuvre à une identité plus ancienne, mieux connue, et bien sûr très proche, l'identité juive [...] ». Le castillan n'est plus la traduction de l'arabe. Il se substitue à l'hébreu. Dans sa lecture, Reichelberg indique les moments où émerge l'idée d'une culture clandestine, contrainte de s'exprimer dans une autre langue, non interdite. Ainsi, la traduction espagnole de l'arabe, langue étrangère, serait en fait la traduction d'une langue encore plus lointaine quant aux origines, mais « si proche et si présente qu'on ne peut la nommer. Cette langue, dans ses jeux et ses structures, sous-tend toute l'architecture du roman. Cet étranger qu'il lui faut donc chasser, l'Espagne ne peut réellement l'extirper ni de sa langue ni de sa propre culture. Elle n'ose l'affronter qu'au travers du déguisement » (p. 46). Le dispositif de la traduction ferait référence à la condition même du marranisme, l'impossibilité de parler en langue naturelle (p. 23).

Cervantès, un Juif masqué ? On ne le saura jamais. La recherche de Reichelberg vient enrichir une hypothèse qui circule depuis un moment déjà, mais sur laquelle on ne pourra jamais lever définitivement le voile. Suggestive toutefois est l'hypothèse d'une langue secrète traversant ce roman fondateur européen, rendant visible une histoire cachée — celle des marranes, les convertis juifs d'après 1492 —, mais aussi instaurant dans le texte, dès le départ, un va-et-vient entre codes et faisant de l'auteur un « témoin obéissant et scribe impersonnel [...] le traducteur de son œuvre [...] » (p. 29). La traduction ici a une fonction paradoxale, puisqu'elle servirait à cacher plutôt qu'à révéler. Ne peuvent lire la traduction que ceux qui savent lire, qui ont la clé. Il se crée un lien ici entre traduction et conversion, la traduction en code devenant le mode de communication privilégié entre convertis qui savent se reconnaître. La conversion, comme la traduction, est un trope culturel puissant. Dans les deux cas, il s'agit d'une transformation d'identité, toutes deux s'articulant autour de la notion de « tourner ». Tourner vers une réalité plus authentique, dans le cas de la conversion choisie, individuelle, selon William James par exemple ; tourner vers une nouvelle affiliation identitaire, dans le cas des conversions collectives. Mais, dans tous les cas, les convertis seront sujets de soupçon, perçus comme des éléments instables, susceptibles de « retourner » vers leur identité de départ. La traduction accompagne la conversion, comme son instrument, comme son symptôme.

L'héritier de Cervantès serait-il Salman Rushdie, qui, dans *Le Dernier Soupir du Maure*, s'inspire de l'Espagne fragmentée et guerrière d'après l'Âge d'or et qui cite Cervantès en première page ? Comme Cervantès, Rushdie utilise la traduction pour indiquer les sources disparates de son œuvre, mais ici, par contre, la traduction est mise en évidence. On apprend par exemple que le nom de Zogoiby, nom du protagoniste du roman, signifie « malchanceux » en arabe, d'après l'histoire familiale ; il s'agit d'« un nom fausse-langue andaloux » (p. 70), dit-on, dont les véritables origines sont perdues.

Chez Cervantès, chez Rushdie, la traduction fait signe aux violences de l'histoire et aux apories de la communication. Le texte hybride ainsi créé n'est pas un espace de conciliation, mais le lieu de la confrontation des idiomes. La

traduction se révèle ainsi être une dynamique centrale à la constitution de l'espace romanesque. C'est sans doute aux moments de grandes mutations culturelles que le pouvoir de la traduction se trouve révélé de cette façon, ce qui nous montre que l'hybride est le lieu de rencontres instables, mouvantes, un événement plutôt qu'une synthèse, l'espace de dissonances dont le devenir est imprévisible. C'est dans le paradoxe de cette imprévisibilité qu'il faut sans doute penser la traduction aujourd'hui : dans son pouvoir et dans son impuissance, la possibilité d'ouvrir des espaces hybrides, l'impossibilité de sortir de l'histoire.

BIBLIOGRAPHIE

BHABHA, Homi, « Unpacking my Library... Again », dans Iain Chambers et Lidia Curti (dir.), *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*, Londres et New York, Routledge, 1996.

BLODGETT, E.D. et Jacques BRAULT, *Transfiguration*, Saint-Lambert, Toronto, Éditions du Noroît, Buschek Books, 1999.

BRAULT, Jacques, *Poèmes des quatre côtés*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1975.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.

KANDÉ, Sylvie (dir.), *Discours sur le métissage, identités métisses*, Paris, L'Harmattan, 1999.

MOYES, Lianne, « Écrire en anglais au Québec : un devenir minoritaire », *Québec Studies*, n° 26, Fall/Winter 1999.

NIRANJANA, Tejaswini, *Sitting Translation*, Berkeley, University of California Press, 1992.

NOUSS, Alexis (dir.), « L'Essai sur la traduction de Walter Benjamin », numéro spécial de *TTR, Études sur le texte et ses transformations*, vol. X, n° 2, 1997.

REICHELBERG, Ruth, *Don Quichotte ou le Roman d'un Juif masqué*, Paris, Seuil, 1998, coll. « Points ».

RUSHDIE, Salman, *The Moor's Last Sigh*, Toronto, Knopf Canada, 1995.

SCOTT, Gail, *My Paris*, Toronto, Mercury Press, 1999.

SPIVAK, Gayatri C., *Outside in the Teaching Machine*, Londres et New York, Routledge, 1993.

SPIVAK, Gayatri C., *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1988.

TOUMSON, Roger, *Mythologie du métissage*, Paris, PUF, 1998, coll. « Écritures francophones ».

YOUNG, Robert J.C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*, Londres et New York, Routledge, 1995.

WHITFIELD, Agnès, *Ô cher Émile, je t'aime ou, L'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille*, Hearst, Le Nordir, 1993.

NOTE

1. C'est dans *The Location of Culture*, (Londres, Routledge, 1994) que Bhabha expose sa pensée de la

culture translationnelle. Voir aussi mon article « La culture translationnelle en question : visées de

la traduction chez Homi Bhabha et Gayatri Spivak », *Études françaises*, vol. 31, n° 3, hiver 1995-1996.