

*TRADUIRE
LE GENRE*

Palimpsestes n°22

*THE PROSPEROUS
TRANSLATOR*

Chris Durban

*CHANSONS
POUR LA FILLE
DU BOUCHER*

Peter Manseau

—

—

—

TRADUIRE LE GENRE : FEMMES EN TRADUCTION

Palimpsestes n°22

sous la direction de Pascale Sardin
Revue du Centre de recherche en traduction et communication
transculturelle anglais-français / français-anglais (TRACT)
Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008

Poursuivant son exploration de la notion de genre, entamée dans un précédent volume centré sur les problèmes grammaticaux et identitaires que soulève la traduction du genre grammatical de l'anglais vers le français, *Palimpsestes* se consacre, dans son numéro 22, aux « Femmes en traduction ».

Dans son avant-propos, Pascale Sardin, spécialiste de traductologie à l'Université de Bordeaux³, définit le genre non seulement comme la construction sociale de la différence des sexes, mais plus généralement comme une façon de signifier des rapports de pouvoir, lesquels façonnent les discours d'une société. En tant que transfert culturel, mais aussi comme activité longtemps associée au féminin, et à l'ancillaire dans son rapport à l'original « où l'autorité de l'écrivain est identifiée au principe masculin » (Wilhelm), la traduction est, dès lors, « un espace privilégié de manifestation de la question du genre », comme l'attestent les multiples travaux publiés sur la question au cours des vingt dernières années (Sardin). Ceux-ci ont réévalué la part jouée par les femmes dans la transmission des idées, ont éclairé les rapports de pouvoir liés au texte source ou cible mis à jour à la faveur des remaniements plus ou moins conscients de « l'acte traductif », ou ont enfin tenté de définir « les modalités d'une pratique de la traduction dite «féministe» ».

Nombreuses sont les questions que soulèvent les douze textes rassemblés par Pascale Sardin. « Traduire un homme, traduire une femme ... est-ce la même chose ? », s'interroge Françoise Wuilmart en examinant sa propre pratique dès la préface qu'elle donne à l'ensemble du volume. « Un traducteur fera-t-il des choix différents de ceux d'une traductrice ? » demande, quant à lui, Andrew Kovacs, le seul contributeur masculin de l'ouvrage. Quelles questions méthodologiques, sociologiques, psychanalytiques et idéologiques la

notion de genre soulève-t-elle en traduction ? Quelles résistances offre-t-elle à l'inconscient d'un traducteur ou de la société à laquelle il ou elle appartient ? Y aurait-il une « traduction féminine », de même qu'on a cherché à définir une « écriture féminine » ? Qu'entend-on par une traduction, non plus seulement féminine, mais « féministe » ? Le genre offre-t-il un « modèle universel, utile pour penser, et pratiquer, la traduction "tout court" » ?

Tout d'abord, qui sont ces « femmes en traduction » annoncées par le titre ? Il s'agit de femmes traduites (Hester Prynne, Assia Djebar, Ann Radcliffe, Jeanette Winterson, Virginie Despentes, Marie Vieux-Chauvet) dont le discours féminin a pu se trouver décentré, stéréotypé ou passé sous silence à l'occasion de leur traduction. On rencontre aussi des femmes traductrices (Victorine de Chastenay, Mary Gay Allart, Suzanne Mayoux, Lady Montagu, Lucie Delarue-Mardrus, Françoise Wuilmart) qui font œuvre de transmission « selon les contraintes et les libertés propres à [leur] époque, [...] classe et [...] langue de travail ». Il y a enfin des femmes « (auto-)traductrices et féministes » (Angela Carter, Nancy Huston, Carolyn Shread) qui, dans une visée politique ou militante, subvertissent « les rapports de dépendance hiérarchique » par leur pratique de l'écriture et de la traduction. Les études, pour la plupart des micro-lectures de textes et de leurs traductions, émanent de chercheurs spécialisés en traductologie, stylistique, linguistique et littérature, et qui, pour quelques-unes d'entre elles, sont aussi traductrices.

Quel type de « forçage en douceur » un discours féminin peut-il subir au cours d'une traduction ? Voilà une des questions qu'un bon nombre des articles s'attachent à explorer. On le voit tout d'abord (Kovacs) dans la manière dont Hester Prynne est littéralement et symboliquement reléguée « au second plan » dans l'adaptation française de *The Scarlet Letter* par Paul-Emile Daurand Forgues en 1853. De profondes modifications textuelles – coupures et remaniement du texte, permutation diégétique des personnages, amputation de descriptions psychologiques – contribuent à priver l'héroïne de sa position centrale au profit du personnage masculin, Roger Chillingworth, « Scientifique, Sorcier, Justicier et Vengeur », afin d'accommoder le contexte culturel du texte source à celui du public cible encore « sous l'emprise partielle de l'Église catholique » et d'une vision de la littérature américaine marquée par les récits d'aventures virils d'un James Fenimore Cooper, par exemple. Une femme aurait-elle traduit ce texte différemment ? On pourrait le supposer si l'on se

reporte au cas des romans d'Ann Radcliffe (Durot-Bouc ), dont les traductions sont révélatrices des différences de sensibilité et d'éducation entre traducteurs et traductrices au tournant du XIX^e siècle. Tout en étant « fidèle » à la lettre du texte –   une époque, on le rappelle, « hypercibliste » –, l'abbé Morellet (1797) se place dans le registre de la raison et de la réflexion caractéristique du conservatisme esthétique français, auquel l'irrationnel du roman gothique anglais s'avère irréductible : « Tout oppose le lexique des Lumières et le lexique de la superstition, les préceptes de l'Académie et ceux de Burke. Tout ce qui se conçoit bien ne s'énonce pas forcément clairement ». Mary Gay, dans une traduction bien moins rigoureuse (1797), opérant des coupes ou des escamotages et privilégiant les qualificatifs aux substantifs, met l'accent sur la sphère privée du sentiment. Mais ce registre émotionnel s'avère tout compte fait plus proche de l'esprit et de la sensibilité du gothique, dont les motifs, tels que l'enfermement, la terreur, l'incertitude peuvent être analysés « comme un résumé de l'existence des femmes de l'époque ».

Un autre cas de « forçage en douceur », lié au désir de conforter l'horizon d'attente du lecteur, est abordé par Rim Hassen à propos de la traduction anglaise de *Loin de Médine* d'Assia Djebar. Dans ce roman qui subvertit la vision de l'histoire de l'Islam dominée par les hommes en instaurant une chaîne de transmission féminine par le biais de « conteuses », « chroniqueuses », « transmetteuses », « croyantes », « une première mémoire pour les Musulmanes », les marqueurs du genre féminin sont essentiels dans la construction d'une nouvelle identité féminine musulmane. Pourtant, la traduction anglaise omet de préciser le genre féminin des termes ou de compenser l'absence de marqueur en anglais (« the storyteller, the chronicler », « an original memory for the Muslims »), excepté dans les cas où la femme musulmane est placée, non dans une position innovatrice et subversive de narratrice rebelle, libre de sa pensée et de ses mouvements à l'époque du Proph te, mais dans celle, stéréotypée, de victime soumise (« the repentant Muslim queen » pour « la musulmane repentie », par exemple). De même le rôle actif du personnage de la reine yéménite est-il, par d'autres biais, minimisé, perpétuant ainsi une image de femme impuissante, à l'encontre de l'intention féministe du texte source.

La visée subversive d'un texte comme *Written on the Body* de Jeannette Winterson (Mouni  & Vincent-Arnaud) est tout aussi évidente par la manière dont l'auteur choisit de ne donner aucune identité générique stable à son narrateur, afin de battre en brèche « nombre de

construits culturels ». En raison de la dissymétrie fondamentale du français et de l'anglais, quelles stratégies la traductrice, Suzanne Mayoux, a-t-elle adoptées, tout en opérant « sous le joug des contraintes du genre grammatical français » ? On retiendra, par exemple, qu'elle « substitue à la stratégie de l'hésitation de Winterson celle de l'alternance ».

Dans d'autres cas, les diktats du marketing semblent l'emporter et participer au renforcement des stéréotypes, que ce soit par l'adaptation des titres (Rim Hassen) ou par la simplification d'un texte comme *Baise-moi* de Virginie Despentes (Nadia Louar) dont la traduction anglophone, occultant la littérarité du roman au gré de choix incohérents, a servi surtout de produit d'appel à la sortie de l'adaptation cinématographique. En omettant de traduire les multiples citations de chansons qui composent un paratexte ironique, parfois à dimension psychologique ou même diégétique, servant à étoffer le personnage de Nadine, le traducteur a gommé « la subjectivité féminine du récit ». En « élimin[ant] le bilinguisme du texte et son intertextualité », en aplatissant la richesse des registres de langue, il a fini par modifier l'instance énonciative et neutraliser son action subversive par laquelle étaient remis en question les « genres, le générique et le sexuel ».

L'interventionnisme de la traductrice peut, à l'inverse, se lire comme un acte féministe, cherchant à exprimer la voix ou le point de vue d'une femme au sein d'une société phallogcentrique. On peut en trouver une trace, au XVIII^e siècle, dans l'adaptation par Lady Montagu (Long) de la pièce de Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Non seulement a-t-elle choisi un auteur qui critiquait les rapports de domination des femmes par les hommes, mais la transposition qu'elle en fait dans le contexte anglais, ainsi que les quelques légers changements qu'elle opère dans le texte, font ressortir sa vision progressiste du mariage et de la liberté, encore peu répandue à l'époque. Quant aux traductions de Poe, d'Anna Wickham ou d'Edna Saint Vincent Millay par Lucie Delarue-Mardrus (van Bockstaele), ce sont des exemples « de réécriture dans lesquels se construit un univers poétique où prédomine le genre du féminin », en écho à la poétique propre de l'écrivain/traductrice pour qui « la question de la voix poétique est intimement liée à la problématique de genre ». En effet, « Lucie Delarue-Mardrus, désireuse d'être reconnue comme "poète" appartenant à la lignée de son ancêtre poétique Villon, joue dans son œuvre sur la question de l'identité féminine. Si elle écrit des vers, elle reste une femme. Pour souligner ces questions identitaires, elle produit un univers lexical où prédomine le féminin comme genre grammatical. » Dans une certaine mesure, il

s'agit pour ces deux femmes, l'une au XVIII^e, l'autre au XIX^e, de se frayer une voie dans un monde des lettres dominé par les hommes.

Pour Carolyn Shread, par son choix de traduire en américain le livre épuisé et posthume d'une auteure haïtienne en exil – *Les Rapaces* de Marie Vieux-Chauvet –, sa « stratégie de traduction féministe » a consisté à « valoriser des œuvres écrites par des femmes, [...] ignorées dans l'histoire littéraire » et à « élargir le champ d'horizon de la littérature française en traduction grâce à l'ajout de la littérature dite "francophone" ». Troisième volet de sa stratégie : adopter un modèle de traduction « non pas métamorphique, mais [...] métramorphique », notion qu'elle emprunte à la théoricienne et psychanalyste Bracha Ettinger, et sur laquelle Luise von Flotow reviendra dans la postface de *Palimpsestes* en y ajoutant la notion « d'intersectionnalité » issue de la sociologie. La traduction, plutôt que d'effacer son origine dans des correspondances équivalentes ou par des pertes inévitables, cherche à « amplifier le texte à traduire ». Concrètement, sa traduction de Marie Vieux-Chauvet ayant pour lecteurs cibles les Haïtiens-Américains qui ne lisent pas le français, mais qui parlent le *kreyòl*, Shread a fini par opter pour une forme de plurilinguisme avec l'introduction de ce dialecte dans « une traduction qui se devait de représenter non seulement la surface du texte français, mais aussi les couches souterraines *kreyòles* » qui avaient été refoulées dans son écriture.

Dernier aspect abordé dans le volume : la traduction peut venir nourrir l'écriture d'auteurs pour qui le genre est une problématique essentielle. Tel est le cas de la féministe Angela Carter (Hennard Dutheil de la Rochère) ; sa traduction de Charles Perrault (1977) lui a donné l'occasion de revisiter la forme du conte dans son recueil *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979). Par ailleurs, dans sa traduction du *Petit Chaperon Rouge*, plutôt que de contester la « politique sexuelle de sa source » ou de remettre en question des structures narratives et des modèles patriarcaux – ce que des critiques féministes lui ont reproché de ne pas avoir fait –, Carter s'attache à en révéler la portée émancipatrice par une modernisation et une simplification du texte qu'elle destine à « de jeunes lecteurs qu'elle cherche à sensibiliser à des problématiques de genre ». Pour Nancy Huston (Wilhelm) la langue est le lieu privilégié d'une invention de soi et d'une renégociation des relations de pouvoir entre les sexes. L'auto-traduction – « geste d'origine » – et l'écriture dans une langue d'exil acquise ont une fonction libératrice, en particulier dans l'affrontement à l'image et au corps maternels.

Pour terminer cette recension, revenons à la question posée par la préface. Traduit-on différemment selon que l'on est une femme ou un homme ? Selon que l'auteur est une femme ou un homme ? Après avoir revisité la notion « d'écriture sexuée » et celle de « la voix » d'un texte, à partir de la philosophie des Lumières, la psychanalyse, la science et les discours littéraires, Françoise Wuilmar, analysant sa propre pratique, replace au centre d'une « traduction réussie », la belle idée d'une rencontre, « la rencontre de deux imaginaires, de deux structurations similaires de la pensée et de la langue », dont le mobile principal est une « empathie érotisée » nécessaire à la préservation de « l'âme » d'un texte. Au cœur de l'expérience de la traduction, que l'on soit homme ou femme, se manifeste ainsi l'« Eros traductif », ainsi qu'elle désigne « ce principe actif du plaisir à l'œuvre dans tout acte créatif ou récréatif ».

Béatrice Trotignon