

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ENJEUX FÉMINISTES DANS LA TRADUCTION ANGLAISE DES  
*GUÉRILLÈRES* DE MONIQUE WITTIG

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
GABRIELLE PRATS

FÉVRIER 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Lori, pour sa patience, son écoute, son enthousiasme et ses encouragements.

Je remercie mes parents de m'avoir toujours soutenue dans mes études, et Matthieu de m'avoir épaulée durant les montagnes russes émotionnelles qu'a engendrées l'écriture de ce mémoire. Merci aux habitants du 928 d'avoir vécu avec moi cette folle aventure, de l'avoir rendue ludique et festive.

Je suis également reconnaissante envers toutes les personnes qui ont eu la gentillesse de m'écouter parler de ce projet en me donnant leur point de vue. Leurs opinions m'ont permis d'appréhender mon sujet de manière différente, et m'ont fourni de nouvelles pistes de réflexion lorsque l'inspiration manquait.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I Assises théoriques .....	7
1.1 Études féministes du langage.....	8
1.1.1 Brève histoire du sexisme dans la langue .....	8
1.1.2 Les genres.....	10
1.1.3 Espace sémantique négatif.....	16
1.1.4 Une littérature des femmes.....	17
1.2 Traduction littéraire .....	18
1.2.1 Facteurs qui peuvent influencer la traduction .....	19
1.2.2 Quelques difficultés concrètes .....	22
1.2.3 Quelques solutions possibles .....	24
1.3 Traduction et féminisme .....	25
1.3.1 Brève histoire .....	25
1.3.2 Idées principales.....	26
1.3.3 Enjeux de traduction .....	30
1.3.4 Critiques .....	33
1.4 Méthodologie.....	34
1.4.1 Présenter l'œuvre .....	34
1.4.2 Identifier la posture et le projet du traducteur.....	35
1.4.3 Problématiser.....	35
1.4.4 Comparer des extraits avec leurs traductions.....	36
1.4.5 Construire l'analyse .....	36
1.4.6 Conclure .....	37
CHAPITRE II Présentation de l'œuvre.....	38
2.1 Monique Wittig.....	38
2.2 <i>La pensée straight</i> .....	40
2.3 <i>Les guérillères</i> .....	42

2.4	La traduction .....	45
CHAPITRE III Analyse de la traduction .....		48
3.1	Féminiser le monde, féminiser les mots .....	49
3.1.1	« Elles » ou « the women » .....	49
3.1.2	Féminiser les mots .....	63
3.1.3	Nommer le féminin .....	68
3.2	Décrire les corps .....	72
3.2.1	Valoriser le féminin.....	72
3.2.2	Se moquer du masculin .....	76
3.2.3	Creuser l'espace entre le féminin et le masculin.....	80
3.2.4	Décrire les guérillères de façon ambivalente .....	82
3.3	Refaire le langage .....	87
3.3.1	Les poèmes.....	87
3.3.2	Construction des phrases.....	108
3.3.3	Néologismes.....	112
3.3.4	Jeux de mots.....	116
CONCLUSION .....		119
BIBLIOGRAPHIE .....		132

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, j'analyse la traduction anglaise des *Guérillères* de Monique Wittig, roman publié en France en 1969 et traduit par David Le Vay en 1971, à la lumière des théories de la traduction féministe. Mon but est de comprendre dans quelle mesure une traduction littéraire est à même de rendre compte des enjeux féministes posés dans le texte original. Je m'intéresse pour cela aux théories féministes du langage, qui me permettent d'identifier les asymétries entre le français et l'anglais afin de cerner les contraintes qui encadrent cette traduction. Ensuite, je me penche sur les théories de la traduction littéraire afin de comprendre la démarche du traducteur, David Le Vay. Enfin, j'étudie les théories de la traduction féministe, qui me donnent accès à une approche plus engagée de la traduction : elles font état des revendications de la littérature féministe et des moyens de les rendre dans une autre langue. Dans mon analyse de la traduction, je sélectionne des extraits qui représentent de grands enjeux de traduction, et les divise en retenant trois grands axes correspondant aux trois grandes caractéristiques du roman : la féminisation du monde et des mots, les descriptions des corps et l'action sur le langage. Je compare chacun de ces extraits à sa traduction en observant le vocabulaire choisi et la construction des phrases. Pour chaque critique d'éléments traduits, je propose une possible retraduction sur la base des théories de la traduction féministe. Cette analyse me permet d'identifier les éléments que la traduction de David Le Vay rend bien et ceux qui auraient nécessité une traduction plus subversive. Je conclus que la traduction des *Guérillères* ne rend pas compte de l'ambition du roman de Wittig dans toute sa complexité. Le traducteur n'opère pas, sur le langage, de changements aussi subversifs que ceux de Wittig. Il traduit parfois de façon littérale, ce qui en fait une bonne traduction littéraire « générale », mais qui n'est pas adaptée à une démarche de création féministe comme celle de Monique Wittig.

Mots clés : Monique Wittig, *Les guérillères*, David Le Vay, Traductologie, Traduction féministe

## INTRODUCTION

Dans les années soixante-dix, émerge, au sein du mouvement féministe français, un courant d'écriture ayant pour but de repenser le langage afin de se défaire de la domination patriarcale qu'il reproduit et perpétue. Cette littérature a diverses approches et divers visages, dont ceux d'Hélène Cixous, Chantal Chawaf et Monique Wittig. C'est de cette dernière autrice qu'il sera question dans ce mémoire. Pionnière de cette nouvelle littérature féministe, Wittig est une militante et théoricienne lesbienne qui se réclame d'un féminisme matérialiste radical. Cela signifie qu'elle envisage les rapports de pouvoir entre hommes et femmes dans le prolongement des théories marxistes : la femme est la prolétaire et l'homme le bourgeois. Pour se séparer de ce système d'oppression, il faut supprimer les catégories « homme » et « femme ». On se rappelle à cet égard sa fameuse déclaration « les lesbiennes ne sont pas des femmes » (Wittig, 2001, p. 77), dans le sens où « la femme » est celle qui dépend de l'homme et existe par rapport à lui. Ici, Monique Wittig se démarque d'autres théoriciennes d'inspiration marxiste comme Colette Guillaumin ou Christine Delphy, qui déconstruisent les « classes de sexe » mais ne la suivent pas sur le terrain du langage. Pour Wittig, l'égalité entre les genres est impossible au sein du langage, car l'existence de deux genres opposés implique nécessairement une hiérarchie entre les deux. Elle souhaite donc abolir les catégories de genre, et c'est ce qu'elle met en œuvre dans ses romans en agissant directement sur le langage.

Voilà tout le propos de son deuxième roman *Les guérillères*, publié en 1969 : Wittig imagine un monde où le personnage principal pluriel « elles », ayant gagné une guerre contre « ils », devient l'universel et le centre d'une hégémonie féminine. Puis « elles » prennent conscience qu'elles reproduisent les schémas de l'oppression contre laquelle

« elles » se sont battues, et décident de tendre vers un monde dénué de marques de genre. Wittig crée ainsi un monde où le féminin l’emporte sur le masculin. Elle échange les rôles des genres dans la société et dans le langage, afin de montrer l’absurdité de l’hégémonie masculine et de rendre les catégories de genre obsolètes. Cependant, le roman n’est pas raconté dans l’ordre chronologique : l’action des deux premières parties du roman survient en fait, dans l’ordre du récit, après celle de la dernière partie. Cela donne une impression de montée en puissance : le lecteur et la lectrice sont d’abord bercés par un monde mystérieux conjugué au féminin, puis il et elle sont progressivement introduits à la violence du monde qui précédait, à l’existence d’un masculin qui a été supprimé, et à la guerre, qui survient en dernière instance tel un coup de poing.

Dans le podcast *Camille*, diffusé en juillet 2021, Clémence Allezard utilise le terme « galvanisant » pour définir *Les guérillères* (Regache, 2021). Ce mot décrit parfaitement ce que j’ai ressenti à la lecture de ce roman : les revendications très fortes qu’il porte s’immiscent subtilement tout au long du récit pour être d’autant plus frappantes – et galvanisantes – lorsqu’elles sont clairement énoncées à la fin. Publié au lendemain des événements de Mai 68, *Les guérillères* est imprégné d’un sentiment révolutionnaire puissant et encourage, un an avant la création du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), au rassemblement des femmes dans la lutte contre le patriarcat (*Ibid.*).

J’ai découvert le travail de Wittig en même temps que les théories de la traduction féministe. Ces théories sont nées au Canada dans les années quatre-vingt. Elles sont le fruit d’une réflexion sur la façon de traduire une littérature féministe telle que celle de Wittig – et d’autrices québécoises comme Nicole Brossard ou Louky Bersianik – vers l’anglais, où le genre féminin est très peu marqué. En effet, le mouvement littéraire féministe qui a émergé dans les années soixante-dix se caractérise par une utilisation



subversive du langage afin de revaloriser et de marquer fortement le féminin. Les théories de la traduction littéraire, qui s'appliquent à un langage plutôt standard et normatif, ne permettaient donc pas de traduire le langage singulier des autrices féministes. Plusieurs traductrices féministes canadiennes, qui faisaient face à un sexisme similaire dans leur propre langue, ont alors développé des théories et des stratégies afin de rendre compte des enjeux soulevés par les autrices féministes à travers la pratique de la traduction.

La découverte de ces théories m'a amenée à me questionner sur la façon dont avait été traduite Monique Wittig. En effet, dans ses œuvres fictionnelles, elle féminise beaucoup de mots, dont les pronoms personnels, afin de déconstruire le genre. Cette féminisation me semble difficile à traduire vers l'anglais, où le genre féminin est en effet très peu marqué. De plus, Wittig utilise le langage d'une manière très singulière : néologismes, jeux de mots, jeux sur la syntaxe... Tous ces éléments constituent de réels enjeux de traduction car ils sont propres à la forme même de la langue source et demandent une certaine créativité de la part du traducteur ou de la traductrice. Comme il existe très peu d'analyses des traductions de Wittig, et aucune menée d'un point de vue féministe, mon mémoire ouvre un nouveau terrain de recherche.

J'ai choisi la traduction des *Guérillères* plutôt que celle d'un autre roman de Wittig, car c'est une œuvre qui entre particulièrement bien en résonance avec les théories de la traduction féministe. En effet, ces théories ont pour but de mettre en valeur un féminin presque inexistant en anglais, à travers la traduction. Or, Wittig nie l'existence de la catégorie « femme ». Dans ses romans, les marques du genre sont souvent effacées, et les frontières entre masculin et féminin sont brouillées. Cependant, dans *Les guérillères*, elle met en valeur le féminin pour mieux questionner son existence. Les théories de la traduction féministe me semblaient donc appropriées pour analyser la traduction de ce roman.

Toutefois, il faut préciser que *Les guérillères* a été traduit par David Le Vay en 1971, c'est-à-dire une dizaine d'années avant que les théories de la traduction féministe ne soient développées. On ne peut donc pas s'attendre à ce que la traduction du roman réponde aux critères de cette approche. Mais ces théories donnent des clés d'analyse qui permettent, après coup, d'approcher la traduction d'un point de vue féministe. Les traductrices féministes revendiquent notamment une fidélité à l'ambition du texte plutôt qu'à la lettre : il s'agit de performer le texte dans la langue cible (Godard, 1989). Pour Rosemarie Fournier-Guillemette, la traduction « *accomplit* l'original dans une nouvelle langue » (Fournier-Guillemette, 2019, p. 17, en italique dans le texte). C'est ce principe qui a donné naissance à mon questionnement quant à la traduction des *Guérillères*. Cette traduction permet-elle une remise en question de la langue anglaise similaire à celle de la langue française de l'original ? Le traducteur a-t-il travaillé et modifié la langue cible afin de rendre compte de l'objectif de Wittig ? Quelles techniques a-t-il utilisées pour mettre le féminin de l'avant en anglais ? Dans quelle mesure la langue anglaise permet-elle d'aller au-delà du système binaire qui caractérise les catégories de genre ? En somme, peut-on qualifier la traduction de David Le Vay de féministe, et à partir de quels critères peut-on évaluer une traduction de ce point de vue ?

Le titre de la traduction me semble être un indice de la démarche du traducteur : Le Vay a gardé le néologisme à l'identique, en conservant même les accents. Ce titre suggère qu'il est resté très proche du texte et qu'il a traduit de façon littérale. Il sera donc intéressant d'observer dans quelle mesure une telle traduction a été à même de rendre compte des enjeux soulevés par Wittig.

Je vais commencer, dans un premier chapitre, par présenter les différentes théories sur lesquelles se fondera mon analyse. D'abord, je m'intéresserai aux théories féministes du langage à travers des autrices comme Marina Yaguello, Dale Spender ou encore

Éliane Viennot. Il s'agira de comprendre comment l'oppression des femmes s'inscrit à même la langue, en français et en anglais. Cela me permettra d'appréhender les revendications de Wittig dans toute leur complexité en les situant dans le cadre linguistique et idéologique qui les a vues naître. Je serai également à même d'identifier les décalages entre le français et l'anglais afin de réfléchir aux limites dans lesquelles le traducteur pouvait rendre les enjeux de l'original. Ensuite, j'aborderai les théories de la traduction littéraire, grâce notamment aux écrits d'Umberto Eco, d'Antoine Berman, et d'Inès Oseki-Dépré. Je m'intéresserai aux facteurs qui peuvent influencer la traduction, à un petit nombre de difficultés concrètes et aux solutions les plus courantes. Ces théories me permettront de saisir le cadre dans lequel s'exerce la traduction et les critères généraux qui permettent son analyse. Puis je me pencherai sur la traduction féministe à travers les écrits de théoriciennes telles que Luise von Flotow, Barbara Godard et Sherry Simon. Je détaillerai les grands principes de cette approche afin de définir la perspective avec laquelle j'analyserai la traduction des *Guérillères*. Cela m'amènera par la suite à présenter ma méthodologie en six étapes.

Dans un deuxième chapitre, je présenterai rapidement la vie de l'autrice et le contexte de la publication des *Guérillères*. Je présenterai l'œuvre plus en détail et m'attarderai sur la pensée wittigienne afin de saisir la portée de sa réflexion et d'éclairer mon interprétation de l'original. J'aborderai également la traduction de 1971, ses différentes éditions et sa réception.

Dans un troisième et dernier chapitre, je m'attèlerai à l'analyse de la traduction. Je m'appuierai pour cela sur trois grands axes définis selon les trois caractéristiques principales du roman original. D'abord, j'observerai la façon dont a été traduit le féminin : le personnage principal pluriel « elles », la féminisation des mots et le fait de nommer le féminin. J'examinerai ensuite la façon dont les descriptions ont été traduites : la valorisation du féminin, les moqueries sur le masculin, les descriptions à cheval entre

les deux genres et les passages qui décrivent les guérillères de façon ambivalente. Enfin, j'étudierai l'usage singulier du langage par Wittig : les poèmes qui vont à l'encontre des codes de la poésie, la construction des phrases qui sort de la norme syntaxique française, les néologismes et les jeux de mots.

Durant les différentes étapes de mon analyse, je sélectionnerai des extraits représentatifs des enjeux de traduction. Je citerai chaque extrait original avec son équivalent anglais et j'analyserai le rapport entre les deux à la lumière des théories précédemment citées. J'observerai les choix de traduction en lien avec le vocabulaire, la construction des phrases et l'utilisation de la ponctuation. Lorsque je critiquerai un élément traduit, je proposerai une traduction de rechange à la lumière des stratégies de la traduction féministe. Il s'agira beaucoup moins de chercher des erreurs de traduction que d'analyser des extraits clés afin de cerner la méthode du traducteur et d'identifier les stratégies qu'il a utilisées. Je tenterai ainsi de comprendre dans quelle mesure la posture de David Le Vay est adaptée à la traduction d'enjeux féministes.

## CHAPITRE I

### ASSISES THÉORIQUES

Dans les pages qui suivent, je vais commencer par présenter les problèmes qui ont donné naissance aux enjeux de traduction à l'étude dans mon mémoire. Ces difficultés sont liées aux différences entre le français et l'anglais, ainsi qu'au sexisme qui imprègne ces deux langues. Je retiendrai donc dans un premier temps les études féministes du langage, afin de comprendre la manière dont le français et l'anglais présentent le sexe et le genre, différences déterminantes pour la traduction. Je me pencherai ensuite sur les théories de la traduction littéraire afin d'avoir une approche plurielle de la traduction et de diversifier les angles par lesquels j'aborderai la traduction des *Guérillères*. Ces théories assez générales m'amèneront vers les théories plus spécifiques et plus proches du roman à l'étude : celles de la traduction féministe, qui prennent appui à la fois sur les études féministes du langage et sur certains aspects de la traduction littéraire. Les théories féministes de la traduction tentent de trouver des solutions à la traduction des textes où le langage sexiste est questionné et réinventé, en composant avec les différences entre l'anglais et le français. Elles me permettront d'étudier la traduction de David Le Vay d'un point de vue féministe, en accord avec l'œuvre de Wittig. Enfin, je préciserai la méthode qui guidera ma démarche d'analyse.

## 1.1 Études féministes du langage

### 1.1.1 Brève histoire du sexisme dans la langue

Le sexisme des langues anglaise et française, tel qu'on le connaît aujourd'hui, n'a pas toujours existé. Les deux langues ont été masculinisées aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, et on en a alors volontairement effacé le féminin au profit du masculin.

#### En France

Avec l'invention de l'imprimerie au XV<sup>e</sup> siècle, la lecture s'est démocratisée en France et les questionnements sur la langue se sont approfondis (Viennot, 2014, p. 13). On a alors commencé à prendre la mesure du pouvoir que recelait la langue. C'est à ce moment-là qu'apparaît une volonté de rendre le masculin dominant dans la langue, volonté qui illustre l'infériorisation des femmes qui s'exacerbe dans la société de l'époque (*Ibid.*, p. 24). Les femmes n'ayant que rarement accès aux études, elles n'ont pas les clés pour contester ces changements.

Au XVI<sup>e</sup> siècle apparaissent les premières théories sexistes de la langue, notamment sur le caractère « doux » et « féminin » du son « e » en opposition aux autres sons plus « durs », plus « forts » et plus « masculins » (*Ibid.*, p. 18). C'est la raison pour laquelle le « e » deviendra plus tard la marque du féminin.

Mais ce n'est qu'au XVII<sup>e</sup> siècle que l'on invente des règles plus concrètes qui infériorisent symboliquement les femmes. En 1607, par exemple, Charles Maupas énonce la règle suivante : « Tout nom concernant office d'homme est de genre masculin, et tout nom concernant la femme est féminin, de quelque terminaison qu'ils soient. » (Maupas, 1607, p. 84). Ce qui amènera, à la fin du siècle, à la suppression de termes comme « philosopresse », « autrice » ou encore « médecine » et « poétesse »,

car on jugera que ce sont des fonctions masculines et non féminines (Viennot, 2014, p. 49-50).

Ces réformes sexistes s'accélérent au moment de la création de l'Académie française en 1635, exclusivement constituée d'hommes (*Ibid.*, p. 21). En découle notamment la célèbre déclaration de Vaugelas (un des premiers membres de l'institution), en 1647 : « le genre masculin, étant le plus noble, doit prédominer toutes les fois que le masculin et le féminin se trouvent ensemble » (*Ibid.*, p. 65). Déclaration qui sera à la base de la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin.

Cependant, ces changements de la langue ne seront pas adoptés par la majorité des locuteurs et locutrices avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Ce n'est qu'une fois que l'école sera rendue publique, et que ces nouvelles règles seront enseignées aux enfants, qu'elles s'imposeront comme l'usage (*Ibid.*, p. 20).

### En Angleterre

C'est au XVI<sup>e</sup> siècle que s'est manifestée en Angleterre l'envie de créer un « *he/man* language » (Spender, 1980, p. 147), c'est-à-dire un langage centré sur le masculin, à l'image de la société de l'époque.

Une des premières traces que l'on a de cette envie de masculinisation date de 1553, lorsque Thomas Wilson affirme qu'il est naturel pour les hommes de passer avant les femmes : « male and female », « husband and wife », etc. Puis en 1646, Joshua Poole déclare que le genre masculin est « worthier » (plus méritant) que le genre féminin. Et c'est un siècle plus tard qu'est officialisée la supériorité masculine du langage, à travers les « Eighty Eight Grammatical Rules » formulées par John Kirkby en 1746 : la 21<sup>e</sup> règle affirme que le masculin est « more comprehensive » que le féminin

(« comprehensive » signifie « qui inclut plus »). Kirkby a ainsi imposé l'idée que le masculin était la norme, la catégorie universelle, et le féminin *l'autre*. Comme en France, les femmes ont peu accès à l'éducation et ne peuvent donc pas contester ces règles.

Puis les hommes votent le « 1850 Act of Parliament », qui établit que le masculin inclut le féminin. Cela signifie que l'on peut dire « he » à la place de « she », notamment lorsqu'il s'agit d'un générique ou que le genre est inconnu. En découle également l'utilisation de « Man » pour parler de l'humanité (*Ibid.*, p. 154).

Cette règle n'a jamais été entièrement adoptée par les locuteurs et locutrices anglophones, puisque beaucoup d'entre eux utilisent « they/their/them » lorsque le genre est indéterminé, même si c'est « incorrect » selon les grammairiens.

Le français et l'anglais ont donc évolué parallèlement vers une masculinisation, mais les deux langues accordent une place différente au genre.

### 1.1.2 Les genres

Les ouvrages dont je m'inspire dans les pages qui suivent remontent aux années 1980 et 1990 et ne tiennent donc pas compte des remises en cause féministes subséquentes, mais ils décrivent parfaitement l'état de la langue que critique Monique Wittig.

On distingue deux catégories : le genre grammatical et le genre naturel. En français, le « genre grammatical » désigne la classification des noms par rapport à leur forme, et non à leur sens : par exemple, si un terme se termine par un « e », alors c'est généralement un féminin. Le genre grammatical définit ensuite la façon dont le nom se comporte grammaticalement : les adjectifs, articles, pronoms et verbes s'y accordent.



En anglais, le genre n'est pas grammatical mais naturel : il dépend du sens plutôt que de la forme et n'a d'incidence que sur les pronoms personnels (Simon, 1996, p. 16).

Dans le domaine des noms d'agent ou de profession, les anglophones sont plutôt mieux loties que nous, francophones, ayant à leur disposition une majorité de noms épïcènes (indifférents au genre) et un système d'articles et d'adjectifs également épïcènes. (Yaguello, 1978, p. 147)

De plus, les noms d'agent formés avec des suffixes diminuent (comme actor/actress), mais lorsqu'ils existent, « [ils] donn[ent] souvent lieu à des connotations dépréciatives pour le féminin » : l'usage grandissant de « -ette » par exemple, diminutif emprunté au français (majorette, suffragette, etc.). Ce genre de suffixe « prend une valeur diminutive et péjorative » (*Ibid.*, p. 147).

Contrairement à l'anglais, le français ne possède pas de genre neutre. C'est pourquoi l'Académie française a passé des années à classer de façon arbitraire les mots selon les deux genres grammaticaux, inventant des règles et transformant l'usage :

En français, comme dans les autres langues romanes, le genre se présente non comme un reflet grammatical de l'organisation naturelle de l'univers, mais comme un système de classement de *tous* les substantifs, qu'ils représentent des êtres animés ou des choses. Il en découle que la distinction masculin/féminin assume dans la langue deux rôles tout à fait différents. S'agissant des êtres animés, le genre apparaît fondé en nature. Son rôle est sémantique. Il nous renvoie directement à la partition sexuelle. Dans le cas des êtres inanimés, la répartition apparaît au contraire tout à fait arbitraire ; elle est génératrice de contraintes purement grammaticales et donc, par essence, « illogique ». (Yaguello, 1995, p. 12, en italique dans le texte)

Ainsi, tout est genré en français. On désigne les personnes, mais aussi les choses, par des pronoms masculins « il/ils » ou féminins « elle/elles », et tous les termes qui s'y rapportent prennent une terminaison adaptée (-e, -euse, -trice, etc.). Les féminins sont donc en général formés à partir du masculin – en référence à la croyance selon laquelle

Ève a été créée à partir d'une côte d'Adam (Viennot, 2014, p. 91). On désigne les choses inanimées avec les mêmes pronoms, ou avec des déterminants que l'on accorde au masculin, au féminin ou au pluriel : « le/la/les », « un/une/des ».

De son côté, l'anglais n'accorde un genre qu'aux êtres animés, qui sont désignés par le masculin « he », le féminin « she » ou le pluriel « they ». Les éléments inanimés prennent un pronom neutre « it » ou des déterminants : « the », « a » ou « an ». Il existe des exceptions, il arrive que l'on utilise « she » ou « he » pour parler de choses (les bateaux, par exemple), mais c'est un usage très minoritaire.

La division arbitraire des termes entre féminin et masculin en français engendre des associations entre le féminin et « le beau sexe, le sexe faible, le sexe doux » tandis que le masculin est « le sexe fort, moins beau, plus grand, plus brutal. » (Yaguello, 1978, p. 124). Par exemple, il existe de nombreux couples de mots qui sont presque des synonymes, et où le féminin est associé au petit et le masculin au grand : chaise/fauteuil, voiture/camion, lampe/lampadaire etc. De la même façon, le diminutif « ette » connote le féminin et ce qui est petit (Yaguello, 1978, p. 120) :

C'est ainsi que l'anglais quand on le compare au français passe pour être dépourvu de genre, alors que le français a la réputation d'être un langage fortement marqué par le genre. Il est vrai que l'anglais ne donne pas la marque du genre aux objets animés, aux choses ou aux êtres non humains. Mais dans la mesure où les catégories de la personne sont touchées, on peut dire que, à la fois l'anglais et le français, pratiquent le genre autant l'un que l'autre. Tous deux portent l'inscription d'un concept ontologique primitif qui renforce dans le langage une division des êtres en sexes. (Wittig, 2001, p. 133)

Comme le dit Wittig, l'anglais n'ayant un genre que pour les humains, il est prétendument plus neutre. La question qui se pose alors est de savoir si les anglophones

font la même distinction de genre que les francophones dans leur esprit à défaut de la faire dans leur langue.

L'anglais : une langue neutre ?

Pour Spender (1989, p. 30), la société anglo-saxonne du XX<sup>e</sup> siècle a besoin de la distinction entre homme et femme pour associer la classification au positif ou au négatif. Aux États-Unis par exemple, 3500 noms de métiers ont été rendus neutres plutôt que masculins : « policeman » est devenu « police officer », « salesman » est devenu « sales person » etc. Or les locuteurs se sont mis à dire « lady police officer » ou « woman sales person » (Spender, 1989, p. 30). Cet exemple nous montre que les anglophones éprouvent parfois le besoin d'une distinction de genre malgré la relative neutralité de leur langue.

De plus, pour Marina Yaguello, les anglophones ont développé une symbolique similaire à celle des francophones, qui se base sur les dichotomies mer/terre, lune/soleil, jour/nuit etc., que l'on associe à l'homme et à la femme. Cette symbolique est la preuve que la distinction des genres fait partie de leur imaginaire :

Même en anglais, où tout ce qui est non humain est normalement *neutre*, ce symbolisme sexuel reste très fort, d'autant plus fort, pourrait-on dire, que la distribution des genres est plus « logique » et donc plus signifiante ; preuve que dans un système « rationalisé », il reste juste assez d'irrationnel pour assurer le maintien de la fonction métaphorique. (Yaguello, 1978, p. 121, en italique dans le texte)

Yaguello mentionne la « fonction métaphorique », c'est-à-dire l'imaginaire développé par la distinction entre féminin et masculin. Deborah Cameron a fait une étude sur des locuteurs et locutrices anglophones pour prouver l'existence de cette « fonction métaphorique » du genre. Elle a présenté des paires de mots aux participants :

couteau/fourchette, Ford/Chevrolet, sel/poivre, vanille/chocolat, et leur a demandé de les répartir entre féminin et masculin. Les participants et participantes ont été presque unanimes sur la répartition des mots : couteau, Ford, poivre et chocolat étaient masculins, et fourchette, Chevrolet, sel et vanille étaient féminins. Cameron a appelé ce phénomène « metaphorical gender », le genre métaphorique, et en a déduit que les concepts de « masculin » et « féminin » n'étaient pas liés à une réelle différence entre les sexes ; ils étaient plutôt le résultat de la structure binaire qui sous-tend notre pensée (Simon, 1996, p. 17). Le genre a beau ne pas être « marqué » en anglais, il existe tout de même de façon métaphorique dans l'imaginaire des anglophones.

Ainsi, l'anglais et le français n'accordent pas la même place au genre dans la structure de leur langage, mais cela n'empêche pas la distinction entre féminin et masculin de s'immiscer dans l'esprit des locuteurs et locutrices des deux langues. C'est cette similarité qui est à la base de la masculinisation des deux langues, à travers la règle « le masculin l'emporte sur le féminin ».

#### Le masculin l'emporte sur le féminin

En français comme en anglais, il a été décrété que « le masculin l'emporte sur le féminin », ce qui signifie « que toute désignation générique ou indéfinie soit reprise par un pronom masculin. » (Yaguello, 1978, p. 144). En français, cela se traduit par trois règles : « il » est générique et considéré comme neutre, « ils » doit être utilisé peu importe le nombre de femmes incluses dans un groupe mixte, et « Homme » est le terme approprié pour parler de l'humanité. L'anglais a des règles similaires : « he » est générique et employé en cas de genre indéterminé, et on utilise « Man » pour parler de l'humanité. Ces règles ont été créées et imposées par des institutions masculines et infériorisent les femmes dans la langue, les invisibilisent.

D'abord, ces règles imposent aux femmes un effort d'adaptation pour exister dans leur langue. Une étude menée sur des femmes anglophones montre que ces dernières utilisent « he/man » uniquement pour être grammaticalement correctes. Cette étude montre bien que les femmes font un effort de transformation et d'adaptation pour s'exprimer, tandis que les hommes utilisent un langage qui renforce leur sentiment d'identité (Spender, 1989, p. 153).

Ensuite, ces règles font des femmes des étrangères, des « outsiders », car elles doivent constamment chercher la confirmation qu'elles sont incluses dans l'espèce humaine. Selon Sheila Rowbotham (1973, p. 33), les femmes n'ont ni un nom complet ni une identité complète, car la seule façon pour elles d'appartenir à l'humanité est d'accepter l'étiquette « homme » ou « man », ce qui revient à perdre leur identité (Spender, 1989, p. 158).

De plus, les symboles « Man » et « Homme » connotent le masculin, pas le neutre. L'évocation de ces termes convoque chez le locuteur et la locutrice des images d'hommes, et non de femmes. Il y a plusieurs exemples qui le montrent : les phrases « man makes war » (« les hommes font la guerre ») ou « man plays football » (« les hommes jouent au football ») fonctionnent très bien. En revanche, « man has difficulties in giving birth » (« l'homme a des difficultés pour donner naissance ») sonne faux, et pour cause : « Homme » et « Man » désignent non pas l'humanité, mais les hommes (Spender, 1989, p. 156). Il serait plus approprié et plus cohérent de parler de « l'humanité » en français et de « human beings » ou « humankind » en anglais.

Ainsi, en faisant du masculin le générique, les anglophones et les francophones ont fait de la femme l'Autre, l'étrangère, invisibilisée par son langage. Cet effacement du féminin se retrouve aussi au niveau sémantique : les femmes n'ont pas d'espace pour parler de leur expérience.

### 1.1.3 Espace sémantique négatif

Stanley appelle « espace sémantique négatif » l'espace qui est laissé aux femmes pour s'exprimer : un espace restreint où elles peinent à développer des sens ou des définitions positives car elles sont identifiées en tant que femmes. En effet, ce sont les hommes qui occupent la grande majorité de cet espace : il y a plus de mots pour désigner les hommes et notamment plus de mots positifs (Stanley, 1977). Or, le sexisme dans la langue passe aussi par le silence, par ce qui n'est pas formulé parce qu'on n'a pas les mots pour le faire. C'est l'idée que ce que l'on ne nomme pas n'existe pas : par exemple, on ne pouvait pas parler de harcèlement sexuel ou de violences conjugales avant de forger des expressions pour décrire ces réalités. Les femmes ont donc pendant longtemps manqué de mots pour nommer leur réalité, pour désigner leur profession ou pour avoir une identité. Et lorsqu'on leur donne des mots, ils deviennent souvent péjoratifs.

#### Identité et connotations

On a refusé pendant longtemps aux femmes d'avoir un nom à elles : elles portaient celui de leur père jusqu'à leur mariage, puis elles prenaient celui de leur mari. Elles n'avaient jamais l'occasion d'avoir une identité à part entière, en tant que femmes. Les hommes étaient donc les seuls assurés de la permanence de leur nom, les seuls qui avaient un nom réel, et les seuls qui avaient le pouvoir de le transmettre à « leurs » enfants. Les femmes avaient un nom provisoire qu'on ne retenait pas. En histoire, il est donc très difficile de retracer l'ascendance des femmes. On leur interdit ainsi la filiation et la tradition (Miller et Swift, 1976, p. 14).

Aussi, Miller et Swift ont observé que lorsqu'un prénom masculin devient populaire pour les filles, il cesse d'être utilisé pour les hommes (*Ibid.*, p. 14). C'est aussi

applicable aux termes pour désigner les femmes, qui prennent une connotation négative avec le temps : « lord » est noble tandis que « lady » devient une insulte, « master » est valorisant mais « mistress » est sexuel (Spender, 1989, p. 17). Il en va de même en français : « maître » et « maîtresse », « gars » et « garce », « homme public » qui désigne un homme d'État et « femme publique » qui désigne une prostituée, etc.

### Profession

De même, lorsqu'une femme rejoint une sphère professionnelle habituellement réservée aux hommes, on ne lui laisse pas de place dans l'espace sémantique de cette sphère. On ne lui donne pas d'étiquette, pas de terme auquel s'identifier : elle s'appelle « lady doctor », « female surgeon », « woman lawyer » ; ou en France « madame le ministre », « madame le médecin » etc. Ce n'est que lorsque le domaine professionnel est moins prestigieux qu'elle a droit à un nom : « waitress », « serveuse » etc. (Spender, 1989, p. 20). Ainsi, une femme est « spectatrice » mais elle n'est pas « autrice ». Les dernières années voient une évolution rapide, mais la résistance de l'Académie française à l'écriture inclusive (et jusqu'à tout récemment, à la féminisation des noms de professions) demeure vive.

L'espace sémantique est donc monopolisé par le masculin et donne au féminin une connotation négative. Cette négation de la réalité des femmes a engendré un nouveau mouvement féministe qui souhaitait donner aux femmes un espace et des termes avec lesquels s'exprimer.

#### 1.1.4 Une littérature des femmes

Dans les années soixante-dix, les féministes de France et d'Amérique du Nord ont voulu attirer l'attention sur la symétrie entre la place des femmes dans la société et leur place dans le langage. Elles ont alors décidé de remettre ce langage en question, de

s'émanciper à travers des formes nouvelles. Le langage est ainsi devenu un lieu où contester la condition des femmes, et un mouvement d'écriture au féminin en a découlé, porté par des écrivaines comme Hélène Cixous et Chantal Chawaf en France, Nicole Brossard, France Théoret et Louky Bersianik au Québec. Ces écrivaines féministes souhaitaient critiquer le langage conventionnel qu'elles jugeaient misogyne et donner aux femmes une visibilité nouvelle.

Le roman à l'étude dans ce mémoire, *Les guérillères*, est ancré dans ce mouvement littéraire féministe. L'autrice tente de créer un nouveau langage, de nouvelles significations. Cependant, sa pensée diffère de celle des écrivaines précédemment citées, car Wittig refuse l'existence d'une écriture au féminin. Pour elle, il faut dépasser les catégories de genre plutôt que de les renforcer ; j'y reviendrai plus loin. Ces pratiques se rejoignent tout de même dans le fait d'utiliser un langage suversif afin de contrecarrer le sexisme qui imprègne la langue. En traduisant un tel langage vers l'anglais, langue dominée elle aussi par le masculin mais de manière différente, on doit donc trouver des solutions novatrices. Mais penchons-nous d'abord sur les théories générales de la traduction.

## 1.2 Traduction littéraire

Ce décalage entre le français et l'anglais est un enjeu de traduction important auquel de nombreux théoriciens et théoriciennes ont tenté d'apporter des solutions. Je vais donc commencer par présenter une rapide vue d'ensemble des théories de la traduction littéraire. J'exposerai d'abord les éléments qui peuvent influencer la traduction, puis je m'attarderai aux difficultés plus concrètes auxquelles font face un traducteur et une traductrice, avant de parler de quelques techniques qui leur permettent de les surmonter.



### 1.2.1 Facteurs qui peuvent influencer la traduction

Pour Umberto Eco, on ne peut jamais traduire exactement ce que dit le texte original. On ne peut que tenter de s'en rapprocher en disant « presque la même chose ». Selon lui, les systèmes linguistiques sont incommensurables : chaque langue a un nombre de termes et de significations variés pour un mot donné (Eco, 2007, p. 45). Le nombre de ces termes est si grand et si différent d'une langue à l'autre que les systèmes linguistiques sont difficilement comparables ; on ne peut pas les mettre en rapport. Pour un mot donné, il y a toujours un décalage entre les différentes significations proposées par deux langues.

Cette incompatibilité des systèmes linguistiques existe également dans le cas particulier que nous étudions. Nous avons vu que les langues française et anglaise accordent une place différente au genre : le français le marque plus que l'anglais, qui est plus neutre – ou plus masculin. Ainsi, lors d'une traduction du français à l'anglais, le genre féminin aura tendance à disparaître. On peut donc parler d'incompatibilité ou encore de décalage entre les catégories de genre françaises et anglaises.

De plus, les mots ont un sens et un contexte donnés par le dictionnaire, mais acquièrent également un nouveau sens une fois qu'ils sont ordonnés et articulés avec d'autres mots dans un texte (Eco, 2007, p. 52). Le traducteur et la traductrice se doivent donc de choisir le terme approprié en fonction du contexte linguistique, mais en prenant également en compte la signification que prend ce mot dans le texte à traduire. Il et elle ne diront ainsi jamais *exactement* la même chose que l'original, le sens sera toujours un peu décalé, à cause des différences de signification entre les systèmes linguistiques et des particularités du style de l'auteur ou de l'auteurice à traduire.

Par ailleurs, du fait de cette asymétrie entre les systèmes linguistiques, il est préférable pour le traducteur et la traductrice de se concentrer sur « l'intention du texte », de tenter de reproduire *l'effet* de l'original : « une traduction (surtout dans le cas de texte à finalité esthétique) *doit produire le même effet que celui que visait l'original*. [...] cela implique que le traducteur fasse une hypothèse interprétative sur l'effet prévu par l'original. » (Eco, 2007, p. 94, en italique dans le texte). Le traducteur et la traductrice doivent donc dans un premier temps faire une interprétation du texte original, identifier les éléments à recréer dans la traduction, puis faire appel à leur créativité pour trouver des solutions adaptées.

#### Subjectivité du traducteur ou de la traductrice

Devant un texte à traduire, le traducteur et la traductrice font face à une telle quantité de termes et de significations qu'ils doivent faire des choix. Pour y parvenir, toujours selon Eco, ils doivent avoir au préalable identifié l'effet du texte original afin de le traduire avec des termes adéquats.

Eco parle des « mondes possibles » : avant de traduire, le traducteur et la traductrice doivent faire une hypothèse sur le « monde possible » que représente le texte. Ils doivent s'appuyer sur des conjonctures sur le sens véhiculé par le texte avant de le transférer vers une autre langue (Eco, 2007, p. 51). Ils font donc une *interprétation* de l'original. Leur traduction est guidée par leur compréhension du texte, par leur subjectivité.

Tous ces mondes possibles entraînent une « négociation » de la part du traducteur et de la traductrice : ils se doivent de « *négoci[er] les propriétés qui [leur] paraissent pertinentes par rapport au contexte – et aux objectifs que le texte s'était fixé* » (Eco, 2007, p. 97, en italique dans le texte). En effet, pour Eco, « [o]n négocie la signification

que la traduction doit exprimer parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons. » (*Ibid.*, p. 103). Le traducteur et la traductrice se doivent de négocier entre les différents termes possibles pour un mot donné, les différentes significations et les différentes connotations que peut avoir ce terme. Encore une fois, le traducteur et la traductrice se trouvent dans l'obligation de faire de multiples choix. Ces choix qui s'imposent au moment de traduire font appel à la subjectivité du traducteur et de la traductrice, à leur perception du texte à traduire, mais aussi à la vision qu'ils ont de leur pratique.

Antoine Berman appelle « l'horizon du traducteur » « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui "déterminent" le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur. » (Berman, 1995, p. 79) L'horizon du traducteur ou de la traductrice comprend sa position traductive : la façon dont il ou elle perçoit sa pratique et dont il ou elle a « internalisé le discours ambiant sur le traduire », ainsi que son rapport aux langues étrangères (*Ibid.*, p. 74-75). Cet horizon inclut également son projet de traduction, c'est-à-dire sa visée « déterminé[e] à la fois par la position traductive et par les exigences à chaque fois spécifiques posées à l'œuvre traduite. » (*Ibid.*, p. 76). Le traducteur et la traductrice doivent ainsi, tout au long de leur travail, faire des choix qui sont gouvernés par leur horizon de traduction et influencés par leur subjectivité, leur rapport à l'œuvre originale et leur pratique.

Il y a également des facteurs qui façonnent leur traduction tout en échappant à leur volonté. Par exemple, la réception du texte traduit est influencée par des contraintes commerciales comme la ligne éditoriale de la maison d'édition, le contexte de publication, le lectorat visé etc. Risterucci-Roudnicky parle d'« hybridité péri-textuelle », c'est-à-dire de tout ce qui contribue à modifier la lecture en dehors du texte lui-même : la maison d'édition, la collection, le support choisi... Tous ces éléments ont une influence sur la façon dont le texte sera perçu et reçu par son lectorat.

De plus, une œuvre est traduite différemment selon qu'elle vise un lectorat anglais ou américain, par exemple. Elle peut faire l'objet de transformations pour répondre aux attentes de son public cible et être ainsi légitimée dans le champ du pays d'accueil (Risterucci-Roudnicky, 2008, p. 15). La réponse du public est également influencée par le contexte dans lequel la traduction doit être publiée. Le traducteur et la traductrice doivent donc faire un compromis entre leur vision de la traduction et celle de leur éditeur.

Ainsi, ils doivent composer avec les différences entre la langue source et la langue cible, leur propre subjectivité et les exigences de leur maison d'édition. Tous ces facteurs façonnent plus ou moins leur pratique mais concernent majoritairement ce qui entoure l'œuvre à traduire. Si l'on s'approche de l'œuvre, on aperçoit des difficultés textuelles plus concrètes qui viennent contraindre le travail du traducteur et de la traductrice. Ces derniers se doivent d'adapter leur pratique aux singularités et particularités de chaque œuvre. Nous allons à présent nous attacher à spécifier quelques-unes des difficultés les plus courantes en traduction littéraire, tout en sachant que cette liste est incomplète et qu'il existe peu de solutions toutes faites.

### 1.2.2 Quelques difficultés concrètes

Le traducteur et la traductrice littéraires font face à de nombreuses difficultés dues aux spécificités du texte source (comme l'humour, par exemple, les sociolectes et dialectes etc.). Je vais ici me pencher sur trois difficultés qui sont présentes dans la traduction de l'œuvre à l'étude.

Une première difficulté liée à la pratique traductive est l'intertextualité. C'est en effet une part importante de la littérature féministe : tisser des liens entre les œuvres afin de retrouver une tradition et une histoire des femmes. Ces écrivaines citent de façon plus

ou moins explicite de nombreux ouvrages dans leurs textes, références que le traducteur et la traductrice doivent repérer et rendre.

Risterucci-Roudnicky appelle cela « l'intertexte étranger » : le fait de faire écho à d'autres langues et d'autres œuvres. Cela représente une grande difficulté de lecture et d'analyse car le traducteur et la traductrice ont le choix entre trouver un équivalent dans la langue cible, ou conserver les références dans la langue source en espérant que le lectorat les comprendra. Dans les deux cas, le but est de reproduire l'effet du texte et de la référence (Risterucci-Roudnicky, 2008, p. 57).

Une autre difficulté importante est le rythme du texte. Pour Eco, le rythme est garant de l'effet provoqué par le texte chez le lecteur et la lectrice. Le traducteur et la traductrice se doivent donc de préserver le niveau rythmique en écoutant le texte, quitte à se dispenser de respecter le texte source à la lettre (Eco, 2007, p. 81). Il s'agit donc pour le traducteur et la traductrice d'écouter l'œuvre, de ressentir ce qu'elle a à leur transmettre à travers sa voix, afin de reproduire cet effet.

Enfin, les descriptions représentent également un enjeu de traduction, car il est difficile de faire voir au lectorat ce que les descriptions originales tentent de faire apparaître tout en choisissant des termes qui rendent le même effet et sont compréhensibles pour l'époque voulue (Eco, 2007, p. 233).

Toutes ces difficultés, et d'autres qu'il est impossible d'énumérer en détail, exigent une certaine créativité de la part du traducteur et de la traductrice. Il existe quelques techniques répandues pour les résoudre.

### 1.2.3 Quelques solutions possibles

Lorsque le texte présente des particularités difficiles à traduire, ou que les décalages entre les langues sont trop forts, le traducteur et la traductrice peuvent faire appel à des techniques pour moduler le texte, décaler le sens afin de produire le même effet. Il peut s'agir de *compensation* : c'est une technique utilisée par les traducteurs et traductrices lorsque la langue d'arrivée ne permet pas de retranscrire le sens ou l'idée du texte source. La compensation consiste alors à tenter de rendre compte de cet élément à un autre endroit du texte.

Il existe également la technique de la *substitution*, à laquelle le traducteur ou la traductrice peuvent avoir recours lorsqu'ils font face à une incompatibilité entre deux systèmes linguistiques, comme je l'ai décrit plus tôt. Par exemple, lorsqu'il s'agit d'un terme pour lequel il n'existe pas d'équivalent dans la langue cible, ils peuvent le substituer par un « synonyme légèrement décalé » (Oseki-Dépré, 2003, p. 201). Il peut aussi s'agir d'expressions propres à la langue source. Dans ce cas, ils peuvent avoir recours à la substitution par le changement de catégories grammaticales : par exemple, quand Baudelaire traduit « tapping » (taper à la porte) par « tapotement » (*Idem.*).

Une autre solution s'appelle l'*adjonction par la périphrase*. Lorsque le traducteur ou la traductrice font face à un mot pour lequel il n'y a pas d'équivalent dans la langue cible, ils peuvent préciser le sens de ce dernier avec une périphrase, c'est-à-dire en le remplaçant par une explication. Par exemple, Baudelaire traduit « Nameless » par « Et (qu'ici) on ne nommera (plus) », ou encore « I stood » (Je restai) par « je *me* dressai » (*Ibid.*, p. 201, en italique dans le texte).

Il existe également des solutions plus créatives que je mentionnerai plus loin. Ces techniques permettent de pallier les décalages qui existent entre les langues. Le

traducteur et la traductrice modifient ainsi le texte de manière à reproduire l'effet qu'il produit.

Voyons maintenant ce qu'une branche de la traductologie, les théories féministes de la traduction, apporte au débat.

### 1.3 Traduction et féminisme

#### 1.3.1 Brève histoire

J'ai mentionné plus tôt l'approche féministe de l'écriture qui s'est développée en France et au Québec dans les années soixante-dix pour dénoncer et éliminer le sexisme dans la langue. Cette nouvelle littérature a eu une résonance chez les féministes anglophones, qui faisaient également face à un masculin dominant dans leur langue. Les différences dans la façon dont les deux langues traitent le genre ont donné naissance à une réflexion sur la manière de traduire d'une langue à l'autre en composant avec ces asymétries.

Plusieurs traductrices et théoriciennes féministes anglophones se sont intéressées à ce nouveau mouvement littéraire : Sherry Simon, Susanne de Lotbinière-Harwood, Luise von Flotow, Barbara Godard et d'autres. Pour Sherry Simon, le lien entre féminisme et traduction s'est fait à ce moment-là précisément parce que c'était la première fois que le langage prenait une telle place au sein de la lutte féministe. Le langage reflète la réalité et influe sur cette dernière, c'est donc un moyen essentiel de créer du sens. De plus, la traduction se base sur le langage, ce qui en fait un intermédiaire par lequel on peut tenter de changer l'expression de la domination (Simon, 1996, p. 8). C'est pourquoi les féministes ont investi la traduction comme elles ont investi le langage. C'était un moyen pour elles de se réapproprier l'espace littéraire en tant que

traductrices. Enfin, il leur semblait essentiel de rendre cette littérature féministe accessible à un lectorat anglophone. Elles ont donc développé une théorie et une pratique de la traduction féministe qui s'articulent autour de plusieurs postulats essentiels.

### 1.3.2 Idées principales

#### La posture des traductrices

Selon ces théoriciennes, la littérature féministe doit être traduite par des femmes féministes. Susanne de Lotbinière-Harwood explique qu'il n'est pas possible, pour une personne qui n'est pas familière des enjeux féministes, de les traduire. Par exemple, un homme (ou une femme non féministe) aura tendance à traduire « they » par le masculin « ils » car il aura intégré le fait que le masculin l'emporte toujours sur le féminin. Or, en faisant cela, on fait disparaître la voix féminine du texte. On ne peut pas traduire ce que l'on n'entend pas ou ce que l'on ne perçoit pas. Il est donc essentiel pour la personne qui traduit une littérature avec de telles revendications de bien connaître ses enjeux afin de trouver des solutions de traduction adaptées (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 54).

Aussi, pour elle, il y a une différence entre une traduction faite par une femme et une traduction faite par un homme, car le comportement linguistique fait partie du rôle intégré et performé par les femmes. Elle parle d'ailleurs de « quadrophonie » : au moment de traduire un texte non féministe, les traductrices font face à un mélange conflictuel entre les voix et les intentions de l'anglais, du français, du féminin et du masculin (*Ibid.*, p. 33). Elles ont donc, au moment de traduire, une approche multidimensionnelle du texte qui leur permet de prendre tous ses éléments en compte, là où un homme aurait plutôt tendance à percevoir le texte selon un angle



unidimensionnel qui serait le sien (Spender, 1980, p. 96). Ainsi, pour Susanne de Lotbinière-Harwood, le genre du traducteur ou de la traductrice a une influence sur la traduction et il est important de le prendre en compte (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 100).

Si ces théoriciennes affirment que les textes féministes doivent être traduits par des féministes, c'est parce qu'elles considèrent que la traductrice se doit de marquer sa présence dans le texte traduit. En effet, elles ne croient pas au mythe du traducteur et de la traductrice transparents qui s'effacent au profit de l'auteur ou de l'autrice. Pour elles, la traduction n'est pas une science qui exige une totale neutralité et objectivité de la part du traducteur et de la traductrice ; c'est une discipline exercée par des personnes avec des convictions et des goûts, qui peuvent et doivent intervenir dans leur texte. Il est donc légitime pour la traductrice féministe de modifier le texte source. C'est ce que Susanne de Lotbinière-Harwood explique dans sa préface de *Letters from another* :

Lise Gauvin is a feminist, and so am I. But I am not her. She wrote in the generic masculine. My translation practice is a political activity aimed at making language speak for women. So my signature on a translation means: this translation has used every possible translation strategy to make the feminine visible in language. Because making the feminine visible in language means making women seen and heard in the real world. Which is what feminism is all about. (Lotbinière-Harwood, 1989, p. 9)

Il s'agit donc pour la traductrice de prendre le contrôle du texte, de se l'approprier, et de dire ce qu'elle a à dire à travers ce dernier. C'est ce que ces théoriciennes appellent « hijacking », ou « détournement » : détourner le texte pour servir ses propres convictions. Ainsi, une traductrice féministe est tout à fait en droit de modifier un texte à travers la traduction afin de le rendre plus en phase avec ses idéaux, mais elle se doit de le faire de façon transparente, en expliquant sa démarche au lectorat. Cela se fait notamment en investissant les préfaces, postfaces et notes de bas de page, ou encore

grâce à l'italique au sein du texte. Le but n'est pas de déformer l'intention de l'œuvre originale, mais plutôt de l'étendre et de la développer. La traduction féministe est un prolongement du texte source (Wallmach, 2006, p. 3). Ces théoriciennes remettent ainsi en question la notion de fidélité à l'original.

#### La « fidélité » à l'original

Dans son ouvrage *Gender in Translation*, Sherry Simon fait un lien entre l'image de la traduction et celle de la femme : elles occupent la même place dans le champ culturel puisque la femme est inférieure à l'homme comme le traducteur ou la traductrice à l'auteur ou à l'autrice. Ce sont deux infériorités discursives similaires. En effet, on dit de la traduction la même chose que d'une épouse : si elle est belle, c'est qu'elle est infidèle. D'où le nom « belles infidèles » (Simon, 1996, p. 10). En effet, on a longtemps considéré qu'une traduction devait absolument être fidèle à l'original, au point de parfois privilégier le mot à mot. La notion de fidélité a été remise en question par beaucoup de théoriciens et théoriciennes de la traduction, mais c'est encore une notion difficile à définir et donc à questionner. Les traductrices féministes se réapproprient cette notion.

Pour Luise von Flotow, construire du sens par la traduction revient à s'opposer aux théories qui prônent l'équivalence. Elle considère que produire un texte « équivalent », c'est réduire le texte source et le texte cible aux attentes du grand public, et ainsi produire des textes « in-différents ». Le travail féministe veut perturber la lecture, l'écriture et la compréhension des textes courants, il veut la différence. Wallmach parle de « différance », mélange des mots « difference » et « deferral » (différé) : le sens est différé, comme décalé (Wallmach, 2006, p. 2). La traduction féministe souhaite déconstruire le langage et déconstruire sa propre pratique, la rendre transparente aux yeux du lectorat, mettre en lumière l'effet traducteur et la façon dont travaillent les

traductrices féministes. Les théories de la traduction féministe mettent ainsi l'accent sur la différence, la déterritorialisation (le fait que le texte ait été retiré de son territoire), le déplacement (l'exil du texte dans une autre culture) et la contamination (la rencontre entre la langue source et la langue cible), plutôt que sur la fidélité ou l'équivalence (Flotow, 1997, p. 43).

En somme, les traductrices féministes prônent une autre forme de fidélité, une fidélité au propos et à l'ambition du texte plutôt qu'à la lettre. Il s'agit pour elles de *performer* ce que fait le texte source dans la culture cible (Godard, 1990, p. 90). Ce mot est normalement utilisé pour parler du genre, et de la façon dont les femmes « performant » leur féminité. Ici, il permet de montrer que les traductrices féministes s'approprient le texte source pour rendre l'effet qu'il a sur le lectorat, pour rendre sa visée politique dans un autre contexte et une autre culture. Ainsi, il n'est plus question pour la traductrice de *transférer* le sens, mais plutôt de le *redéfinir*. La traduction est donc une création, une production de sens fluide plutôt qu'une reproduction. Cette vision de la fidélité les a amenées à remettre en question la hiérarchie entre texte source et texte cible, entre auteur ou autrice et traducteur ou traductrice.

#### La traduction comme cocréation

Historiquement, le texte traduit a souvent été associé à l'infidélité et à la trahison de l'original, et le traducteur ou la traductrice à des sortes d'exécutants au service de ce dernier. Pour Simon, cette hiérarchie des rôles d'écriture est une construction sociale ; elle est performative, tout comme la hiérarchie des genres. Elle préfère donc qualifier l'autrice et la traductrice de cocréatrices, pour montrer que l'exercice de la traduction est le fruit d'une collaboration entre ces deux dernières (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 26). La traductrice s'inspire du travail de l'autrice pour produire une œuvre similaire à sa façon. Ainsi, le lectorat lit l'autrice et la traductrice *ensemble*.

Par ailleurs, les traductrices féministes critiquent les maisons d'édition qui ne mentionnent par les noms des traducteurs et traductrices sur les couvertures des ouvrages traduits, car cela revient à considérer les traductions comme les œuvres des auteurs et autrices, et non des traducteurs et traductrices, comme si le passage d'une langue à l'autre s'était fait par magie (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 45). La signature du traducteur ou de la traductrice sur l'ouvrage est d'une importance capitale, car elle permet de reconnaître que la traduction est le fruit d'une collaboration entre deux subjectivités. Cette revendication rejoint un combat féministe plus large qui souhaite mettre des mots sur les choses, car ce qui n'est pas nommé n'existe pas (*Ibid.*, p. 27).

### 1.3.3 Enjeux de traduction

Comme mentionné précédemment, les théories de la traduction féministe sont venues se greffer sur les ambitions des écrivaines féministes du Québec. Le but était de reprendre leurs revendications et de les transmettre à la culture anglophone. À travers l'écriture, ces féministes souhaitaient explorer de nouveaux territoires langagiers et développer de nouvelles images pour parler de l'expérience des femmes de façon positive. Elles ont inventé un langage nouveau et expérimental, avec de nouveaux mots, une nouvelle orthographe, de nouvelles constructions grammaticales, de nouvelles images et métaphores (Flotow, 1997, p. 15). Concrètement, il s'agit de jeux de mots, de néologismes, de modelages sonores, de jeux avec la grammaire, la syntaxe, la typographie et la ponctuation. Cette écriture a donc représenté un défi important pour les traductrices féministes, car il ne s'agissait pas simplement de traduire ces éléments, mais de les adapter dans l'exercice de la traduction afin que les textes touchent un public anglophone. Il leur fallait donc créer de nouvelles images et de nouveaux mots, mais en anglais. Je vais à présent détailler quelques difficultés auxquelles les traductrices féministes ont fait face, et les solutions qu'elles ont apportées.

D'abord, une difficulté très importante dont j'ai donné un aperçu lorsque j'ai comparé l'anglais et le français d'un point de vue féministe : le genre. Comme je l'ai mentionné précédemment, le français et l'anglais ont deux façons distinctes de marquer le genre féminin : l'anglais le marque beaucoup moins, ce qui fait que le féminin a tendance à disparaître lorsque l'on traduit du français vers l'anglais. Cela pose un problème majeur lorsqu'il s'agit d'un texte éminemment féminin. Les traductrices féministes ont donc pensé différentes stratégies qui permettent de conserver le féminin, de le revaloriser dans leurs traductions.

Cela peut se faire en ajoutant des marques du féminin : par exemple, les suffixes français « ée » ou « elle », ou les suffixes anglais tels que « ess ». Cela peut également passer par l'invention de mots en utilisant des éléments étymologiques. Par exemple, « hys » veut dire « utérus » en Grec et a donc servi à créer des termes comme « **hystory** » ou « **hystery** ». Aussi, « gyn » signifie « femme », ce qui a donné « **gyn**/ecology », « **gyn**ergy » (énergie féminine), « **gyn**ocentric » etc. (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 117).

Enfin, le féminin peut être marqué à travers la typographie : en mettant des lettres en gras ou en italique : comme lorsque « nulle ne l'ignore » est traduit par « no one ignores » ou encore « **other** », et ce terme de Godard : « **womanipulation** » (*Ibid.*, p. 122, en gras dans le texte).

Un autre enjeu de traduction concerne le rythme du texte original, dont j'ai déjà parlé selon le point de vue d'Eco. Les traductrices féministes se rapprochent de lui à ce sujet : pour elles, « le rythme représente une des caractéristiques les plus marquantes de l'inscription de la voix-femme » (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 42). Le rythme, c'est la façon dont le corps-femme se déplace dans le texte, c'est le souffle de l'autrice, c'est une façon de faire sens par le son. Elles accordent donc également une place importante

à la voix singulière du texte, qu'elles écoutent, comme Eco, en lisant le texte à voix haute.

Lotbinière-Harwood mentionne également la « gynocentrie » du texte. Pour elle, lorsque l'on passe du français à l'anglais, on a tendance à passer de la voix active à la voix passive. Par exemple : « Sam fait la vaisselle » deviendrait « The washing is done by Sam » (« La vaisselle est faite par Sam »). Cela participe à rendre la femme passive. Selon elle, le but de l'écriture au féminin est de faire passer la voix de la femme d'objet phallogentrique à sujet gynocentrique. Le rôle de la traduction féministe est donc de rendre compte de cette gynocentrie dans le texte traduit (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 150) en évitant d'abuser, par exemple, de la voix passive.

Enfin, les traductrices féministes doivent être à la hauteur de l'expérimentation langagière des écrivaines féministes. Ces dernières font par exemple de nombreux jeux de mots, qu'il est difficile de rendre dans une autre langue. Pour Betsy Wing, dans le cas de traductions de jeux de mots, la meilleure solution n'est pas de choisir un mot unique mais d'en donner plusieurs lorsque les mots à traduire sont trop chargés de sens. Par exemple : coupable donne « culpable » et « cuttable », voler donne « fly » et « steal », dépenser « spend » et « unthink » etc. (Simon, 1996, p. 99).

En outre, les traductrices féministes compensent de façon créative. Déjà mentionnée plus tôt, c'est une technique très répandue en traduction. Les traductrices féministes appellent cela « supplementing ». Wildeman parle de « creative departures » (Simon, 1989, p. 38), comme lorsque par exemple, « amantes » devient « lovbers » dans le titre d'une œuvre de Brossard traduite par Godard. Il s'agit de trouver des solutions créatives, en jouant avec les sonorités et connotations de la langue d'arrivée. Du fait de leur créativité, ces techniques de traduction ont parfois été considérées comme problématiques et ont été la source de vives critiques.

#### 1.3.4 Critiques

Les traductrices féministes ont remis en question certaines théories de la traduction qui étaient très établies : la posture plutôt engagée des traductrices, leur rapport à la fidélité et à la création. Elles se sont émancipées des règles qui régissaient leur pratique, et cela n'a pas plu à certains théoriciens et certaines théoriciennes de la traduction littéraire.

Par exemple, dans son ouvrage *Translation and Gender*, Luise von Flotow écrit :

Despite a substantial body of work on gender as a category that affects human experience, and therefore human knowledge, scholarly work based on notions of 'universality' or 'objectivity' is still being produced. This type of scholarship is in itself a form of criticism of feminist or 'inclusive' work since it both ignores contemporary developments and hampers their reception. [...] Scholars who continue to work in this area may be marginalized and rendered uncertain, a handicap in the formulation and presentation of innovative insights. [...] Such responses to gender-conscious scholarship may justify themselves on the ground that gender issues are too emotional, too partisan, too ideological, in fact, too subjective for real scholarship. (Flotow, 1997, p. 77)

Ainsi, la sphère académique est encore, à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, régie par la notion d'objectivité qui n'est pas compatible avec des théories comme celles de la traduction féministe – au même titre que les études de genre par exemple. Les théories féministes sont ainsi parfois décrédibilisées du fait de leur subjectivité.

La traduction féministe a également été source de critiques par d'autres féministes : on leur reproche notamment de rendre les textes expérimentaux encore plus élitistes et difficiles d'accès lorsqu'elles les traduisent (Flotow, 1997, p. 80). Il est vrai que l'utilisation de suffixes français pour marquer le féminin, par exemple, demande une connaissance du français de la part du lectorat et réduit ainsi le nombre de personnes capables de lire la traduction. Pour Robyn Gillam, ces traductions ne peuvent être

adressées qu'à un petit cercle d'universitaires déjà bilingues qui peuvent s'émerveiller des réalisations linguistiques de l'auteur ou de l'autrice et du traducteur ou de la traductrice (Gillam, 1995, p. 12).

Ces théories ont été articulées une dizaine d'années après la publication de la traduction des *Guérillères*. On ne peut donc pas attendre de cette traduction qu'elle s'inspire des théories de la traduction féministe. Cependant, ces théories constituent une approche de la traduction plutôt engagée, un point de vue singulier parmi de nombreuses autres théories de la traduction, et permettent ainsi d'adopter un angle féministe dans l'analyse de traduction. Cet angle me semble être en accord avec le travail de Wittig, qui souhaite en finir avec le sexisme de la langue française. Il est normal d'attendre de sa traduction qu'elle soit en accord avec ces revendications, et qu'elle opère une même remise en question de la langue anglaise.

#### 1.4 Méthodologie

Je vais à présent détailler la méthodologie qui servira de guide à mon étude et me permettra une analyse structurée, logique et éclairée de la traduction des *Guérillères*. Je vais pour cela allier les théories de la traduction féministe avec la méthodologie proposée par Risterucci-Roudnicky dans *l'Introduction à l'analyse des œuvres traduites* (2008, p. 91). Elle s'appuie sur les deux axes proposés par Berman : l'étude du projet de traduction et la « confrontation » de l'original et de la traduction (Berman, 1995, p. 85). Elle décline ces deux axes en six étapes.

##### 1.4.1 Présenter l'œuvre

D'abord, je m'appuierai sur la vie de l'autrice, sa pensée et ses ouvrages théoriques afin de présenter l'œuvre à l'étude. J'en ferai un rapide résumé avant d'en préciser mon



interprétation, puis je détaillerai les principales caractéristiques qui composent l'œuvre, en lien avec les théories développées par son autrice. Je parlerai également des effets produits par le texte sur le lectorat. Enfin, je replacerai l'œuvre dans son contexte de publication, et m'intéresserai à sa maison d'édition.

#### 1.4.2 Identifier la posture et le projet du traducteur

Ensuite, je chercherai à comprendre la posture et le projet de traduction. La posture renvoie à la position du traducteur ou de la traductrice vis-à-vis de sa pratique de façon plutôt générale – en cherchant par exemple des écrits théoriques sur sa pratique. Le projet de traduction concerne plus précisément la façon dont le traducteur ou la traductrice appréhende le texte à l'étude. Le projet de traduction peut être identifié grâce à des écrits paratextuels (comme des préfaces et postfaces par exemple) ou en analysant la traduction elle-même. Par ailleurs, les déclarations du traducteur ou de la traductrice sur sa pratique diffèrent parfois des constatations faites par l'analyse de traduction. De façon générale, je regarderai si le traducteur privilégie le sens ou la forme, les enjeux féministes ou la clarté de l'œuvre traduite.

Je m'intéresserai également au contexte dans lequel la traduction a été publiée, et aux contraintes liées au lectorat et à la maison d'édition. Enfin, je chercherai des critiques concernant la traduction dans la sphère littéraire.

#### 1.4.3 Problématiser

J'étudierai l'œuvre traduite à la lumière des théories de la traduction féministe. Je tenterai de comprendre la méthode adoptée par le traducteur afin de déterminer si sa traduction peut être qualifiée de traduction féministe ou si elle se rapproche plutôt de la traduction littéraire standard. Dans ce but, je me demanderai si la traduction valorise autant le féminin que l'original afin de le rendre obsolète par la suite. Je chercherai

également à savoir si le traducteur s'est plutôt attaché à rendre le texte fluide, cohérent et agréable à lire dans la langue cible ou s'il a privilégié le combat de Wittig qui consiste à troubler le lectorat, à le désorienter en semant le désordre dans la langue. En somme, je regarderai si *l'effet* du texte original est rendu dans le texte traduit, c'est-à-dire si le travail de Wittig sur la langue française a été rendu dans la traduction par un travail similaire sur la langue anglaise.

#### 1.4.4 Comparer des extraits avec leurs traductions

Pour y parvenir, je sélectionnerai des extraits significatifs afin de les comparer à leur traduction. Ces extraits seront choisis en fonction des enjeux de traduction qu'ils représentent. Il pourra s'agir d'enjeux syntaxiques (les questions de genre, par exemple) ou pragmatiques (en lien avec l'effet produit sur le lecteur). Je m'attarderai également sur les éléments récurrents dans le texte original, afin de voir comment ils ont été rendus tout au long de la traduction. Enfin, j'explicitai pour chaque extrait choisi ma lecture, mon interprétation, afin d'en déduire ce que je m'attends à trouver dans la traduction.

#### 1.4.5 Construire l'analyse

Mon analyse se fondera sur plusieurs critères généraux : les critères externes à l'œuvre traduite (le support choisi pour la traduction, l'édition, et leur impact sur la lecture), les critères internes à l'œuvre (les éléments qui font la singularité du texte original ont-ils rendus dans la traduction ?), les critères quantitatifs (les éléments sémantiques, syntaxiques ou rhétoriques ajoutés ou supprimés) et enfin les critères qualitatifs (les transformations qui peuvent être opérées d'un point de vue sémantique, syntaxique, rhétorique, énonciatif, rythmique etc.) (Risterucci-Roudnicky, 2008, p. 91). Tous ces critères d'analyse se réuniront sous une perspective féministe guidée par les théories de la traduction féministe. En effet, comme je l'ai mentionné plus tôt, je m'attacherai

à savoir dans quelle mesure les enjeux soulevés par Wittig dans l'œuvre originale se retrouvent dans l'œuvre traduite. Je m'assurerai de la présence d'une voix féministe à travers le rythme de l'œuvre, la mise en relief du féminin, les modifications de la langue et tous les procédés décrits plus tôt, propres à la littérature féministe et à sa traduction.

Par ailleurs, lorsque je serai moins satisfaite par des éléments traduits, je proposerai les principes d'une retraduction afin de rendre ma critique positive. Il s'agira de « préparer le plus rigoureusement possible l'espace de jeu de la retraduction » afin de tendre vers un « *acte critique productif, fécondant* » (Berman, 1995, p. 96-97, en italique dans le texte). Cela me permettra d'équilibrer mon analyse et de ne pas tomber dans un jugement trop négatif de la traduction. Ma critique deviendra ainsi productive dans le sens où elle pourra servir de base à une possible retraduction.

#### 1.4.6 Conclure

Pour finir, je m'appuierai sur l'objectif défini par ma problématique et sur les critères d'analyse énoncés et utilisés tout au long de mon mémoire afin d'évaluer la traduction. Je réunirai les éléments appréciés dans cette dernière, mais aussi ceux que j'ai critiqués, afin d'en donner un jugement mesuré. Je comparerai les procédés de traduction avec les théories de la traduction féministe, et j'en déduirai si le travail de David Le Vay s'apparente plutôt à une traduction féministe ou à une traduction littéraire « standard ». Enfin, je regarderai dans quelle mesure l'œuvre traduite dialogue avec l'original : c'est-à-dire si elle reprend les ambitions et objectifs de Wittig pour les adapter à la langue cible, et si le traducteur y a inscrit sa voix en s'appropriant les procédés d'écriture de l'autrice.

## CHAPITRE II

### PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE

#### 2.1 Monique Wittig

Monique Wittig (1936 – 2003) est une écrivaine et militante féministe française. Elle est née à Dannemarie dans le Haut-Rhin et a fait ses études à Paris avant de s'établir aux États-Unis, où elle finira sa vie. Elle a publié trois romans : *L'opoponax* en 1964 lorsqu'elle était étudiante, qui lui a valu le Prix Médicis, puis *Les guérillères* en 1969 et *Virgile, non* en 1985. Son œuvre comporte aussi des ouvrages à mi-chemin entre l'essai et la fiction, comme *Le corps lesbien* (1973). Elle s'est également essayée à l'écriture de nouvelles, de pièces de théâtre et de scénarios de cinéma. En 1976, elle publie le *Brouillon pour un dictionnaire des amantes* avec sa conjointe Sande Zeig, dans lequel les deux femmes tentent d'inventer un langage en accord avec leurs idées (Alleazard, 2018).

Son œuvre est également faite d'essais théoriques dans lesquels elle développe une réflexion sur le langage, la pratique de l'écriture et l'homosexualité féminine. Elle a notamment publié une thèse dirigée par Gérard Genette en 1986 : « Le Chantier littéraire : témoignage sur l'expérience langagière d'un écrivain ». Elle était très proche du Nouveau Roman et avait une idée très précise de ce vers quoi devait tendre la littérature – nous y reviendrons plus loin. Ses nombreuses réflexions sur le genre, le lesbianisme, le féminisme ou encore le langage sont réunies dans son ouvrage *The*

*straight mind and other essays*, publié en 1992. Cet ouvrage théorique majeur est peut-être le plus connu de Wittig. Elle le traduira elle-même en 2001 sous le titre *La pensée straight*. Wittig a également participé à de nombreux colloques et discussions qui en ont fait une figure majeure du féminisme de son époque.

Elle était en effet très engagée pour la cause féministe. Durant Mai 68, lorsqu'elle a constaté l'hégémonie d'un leadership majoritairement masculin (Allezard, 2018), son implication pour la cause féministe en est ressortie exacerbée. Elle a alors pris part à la création de divers groupes féministes (les Petites Marguerites, les Féministes révolutionnaires, le MLF) mais aussi des groupes lesbiens (le FHAR ou encore les Gouines rouges) (*Ibid.*). Lassée de voir la cause lesbienne effacée de la lutte féministe en France, Wittig part en 1976 s'installer aux États-Unis, où les réflexions sur le genre et l'homosexualité sont de plus en plus présentes.

La cause lesbienne est en effet au cœur de son engagement et de sa réflexion. Pour Wittig, l'hétérosexualité est culturelle plutôt que naturelle. C'est un régime politique qui gouverne l'ensemble de la société à travers des mythes et croyances que l'on perpétue grâce au langage. Elle a donc consacré sa vie et son œuvre littéraire à la destruction de ces mythes et à la remise en question de notre langue.

Son premier roman, *L'opopanax* (1964), raconte l'enfance et l'adolescence d'une petite fille. Ce roman constitue un premier travail sur le langage grâce au pronom indéfini « on », qui permet l'universalisation du point de vue enfantin. Quatre ans plus tard, Wittig réitère l'expérience avec *Les guérillères*, en universalisant cette fois-ci le point de vue féminin. Car, pour elle, un texte écrit par un écrivain ou une écrivaine issue d'une minorité n'est efficace que s'il parvient à rendre universel le point de vue de cette minorité. Ce n'est qu'en universalisant le point de vue minoritaire que l'on peut le rendre légitime aux yeux de tout le monde (Butler, 2007, p. 519). Cette universalisation

se fait par l'utilisation du « on » dans *L'opoponax*, et grâce au « elles » dans *Les guérillères*. J'expliciterai la portée de ce pronom plus en détail lorsque j'analyserai sa traduction. L'universalisation fait partie des éléments que Wittig théoriserait vingt ans plus tard dans *The straight mind and other essays*.

Je vais à présent faire un petit détour par cet ouvrage théorique afin de préciser la pensée wittigienne, qui éclairera mon interprétation du roman *Les guérillères*. Ce lien peut paraître problématique du fait de l'éloignement temporel entre les deux œuvres. On ne peut évidemment pas parler de *La pensée straight*, publié par la suite, comme d'une « base théorique » pour *Les guérillères*. Je crois que c'est plutôt l'inverse qui est vrai : *Les guérillères*, tout comme *L'opoponax* et les autres romans de Wittig, sont comme les « bases pratiques » de *La pensée straight*. C'est en effet la pratique de l'écriture qui a façonné la pensée wittigienne. Les théories qu'elle a développées sont imprégnées de son expérience romanesque. Cet ouvrage théorique permet donc de préciser son processus d'écriture avec ses mots et à sa façon.

## 2.2 *La pensée straight*

Dans ce recueil d'essais, Wittig rejette l'idée de nature dans l'infériorisation des femmes. Pour elle, c'est le modèle hétérosexuel qui est la source de cette oppression. En effet, ce modèle nous a dicté une approche binaire du monde, qui se retrouve notamment dans l'opposition entre « femme » et « homme », l'homme étant le général et la femme l'autre genre (Wittig, 2001, p. 114). C'est selon ce même modèle que nous avons donné naissance aux dichotomies entre force et faiblesse, laideur et beauté, supérieur et inférieur etc., termes que l'on associe respectivement au masculin et au féminin. Selon Wittig, « [l]'humanité doit se trouver un autre nom pour elle-même et

une autre grammaire qui en finirait avec les genres, l'indice linguistique d'oppositions politiques. » (*Ibid.*, p. 105).

Wittig souhaite se séparer de ce système et s'appuie sur la pensée marxiste pour qualifier cette opposition de « conflit de classe » (*Ibid.*, p. 14). Elle défend l'idée que l'opposition des deux genres entraînera toujours une hiérarchie entre eux. Elle revendique donc une lutte des classes de sexe dont le but serait d'abolir les catégories « homme » et « femme ». Il s'agit d'une destruction brutale, qu'elle définit en des termes violents. L'assaut se fait au niveau langagier.

En effet, il s'agit pour Wittig de semer le désordre dans la langue, de troubler son lectorat, de perturber ses habitudes de lecture. C'est un combat qu'elle mène de façon textuelle dans ses romans à travers ce qu'elle appelle le cheval de Troie : selon elle, « une œuvre littéraire peut fonctionner comme une machine de guerre sur le contexte de son époque » (*Ibid.*, p. 124). Il s'agit pour l'écrivain ou l'écrivaine de « démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles », de « prendre les mots un par un et les dépouiller de leur sens quotidien pour être à même de travailler avec les mots sur les mots » (*Idem.*). Le but est de faire choc avec les mots, un choc qui naît de « leur association, leur disposition, leur arrangement, aussi bien que par chacun d'eux dans son utilisation isolée. » (*Ibid.*, p. 127). Le choc exercé sur le lectorat avec les mots se fait notamment à travers des formules qui paraissent inintelligibles à première vue, mais qui lui permettent de questionner son langage dans un second temps. Ce choc agit tel un obstacle au langage patriarcal ; les mots sont pour Wittig des armes avec lesquelles mener son combat sur ce langage. En effet, « [s]i Wittig entreprend la lutte armée dans la littérature, c'est qu'elle se voit comme une poseuse de bombes », et mène ainsi « sa bataille sur le front du texte » (Auclerc et Chavalier, 2012, p. 36-37). Cette violence caractérise la pensée wittigienne car pour elle, le langage agit violemment sur la société et sur nos esprits :

Je dis que même les catégories abstraites et philosophiques agissent sur le réel en tant que social. Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social. Il l'emboutit et le façonne violemment. Les corps des acteurs sociaux, par exemple, sont formés par le langage abstrait aussi bien que par le langage non abstrait. Car il y a une plasticité du langage sur le réel. (Wittig, 2001, p. 135)

Il s'agit donc, à travers la littérature, d'exercer *sur* le langage une violence similaire à celle exercée *par* le langage. Le but est de déstabiliser la langue et de pulvériser la conception des genres féminin et masculin. Wittig mène une guerre contre le langage patriarcal, guerre qu'elle met en scène dans son roman *Les guérillères*, qui constitue lui-même une forme de combat.

### 2.3 *Les guérillères*

Penchons-nous à présent sur le roman à l'étude dans ce mémoire. *Les guérillères* a été publié en 1969 aux Éditions de Minuit, où tous les romans de Wittig ont vu le jour. La proximité de l'œuvre avec les événements de Mai 68 a probablement inspiré son ton fortement contestataire.

Le roman s'articule autour d'un personnage principal pluriel, « elles », dont je parlerai parfois en tant que « les guérillères ». Il se divise en trois parties dont l'ordre n'est pas chronologique : la dernière partie du roman survient avant les deux autres dans la chronologie du récit. Dans la première partie présentée au lectorat, le personnage « elles » évolue dans un monde conjugué au féminin, où les sexes sont exposés au soleil, où l'on accorde beaucoup d'importance à la beauté et aux odeurs, et où l'on utilise des « féminaires » comme des encyclopédies ou des bibles. Dans la deuxième partie, « elles » se séparent des féminaires et contredisent ce qui y est écrit. « Elles » les remplacent par un grand registre dans lequel chacune peut écrire. Enfin, dans la troisième partie, apparaît un personnage, « ils », contre lequel « elles » mènent une



guerre sanglante. « Elles » prennent le dessus et gagnent. On comprend alors que les trois parties ne nous ont pas été exposées de façon chronologique : la guerre a précédé les deux autres parties, qui nous présentaient en fait un monde postrévolutionnaire dans lequel le « ils » avait été effacé.

Je rejoins alors l'interprétation de Landry et Leguerrier (2018, p. 118) quant au déroulement chronologique du roman : les guérillères, en gagnant la guerre contre les hommes, ont acquis le droit de leur être supérieures. Elles décident donc, dans la première partie du roman, de s'identifier à toutes sortes de symboles de la féminité et de survaloriser le féminin au détriment des hommes. Puis elles comprennent qu'en faisant cela, elles reproduisent les erreurs du passé et perpétuent le système contre lequel elles se sont battues. Elles décident alors de se séparer de cette symbolique féminine pour tendre vers un neutre, dans la deuxième partie du roman.

En somme, en gagnant le combat physique, les guérillères gagnent également une guerre langagière : elles dérobent au « ils » son caractère universel. « Elles » devient le pronom qui désigne l'humanité. Le roman agit ainsi tel un cheval de Troie sur le lecteur et la lectrice : on est d'abord bercé par l'idée qu'on a affaire à un monde de femmes conjugué au féminin, puis on est frappé par la révélation de la dernière partie : ce groupe comportait également des hommes que l'on avait effacés du langage. Wittig ridiculise ainsi la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin et la prétendue universalité du « ils », qui est en fait un masculin. Elle donne un aperçu de l'invisibilisation que vivent les femmes au quotidien en échangeant les rôles. Elle montre l'inégalité de ce système et encourage son lectorat à s'en émanciper. La valorisation exagérée du féminin qu'on voit dans la première partie du roman en devient presque ridicule, et permet de « rendre les catégories de sexes obsolètes » (Wittig, 2001, p. 141), pour encourager le lecteur et la lectrice à s'en séparer. C'est ce que font les guérillères lorsqu'elles s'éloignent de cette prétendue universalité pour

construire un monde neutre. Wittig nous incite à en faire de même, à dépasser ces catégories pour tendre vers le neutre.

Wittig décrit son roman comme « un poème épique », « un collage » auquel on ne peut pas « attribuer de genre, en dehors du mouvement épique donné par le rythme, l'action, les caractères. » (Wittig, 1994, p. 116). Elle mélange en effet plusieurs imaginaires (merveilleux chrétien, mythologie grecque, chinoise, japonaise etc.) et incorpore de nombreux textes étrangers « de telle sorte que le lecteur ne puisse pas les reconnaître. » (Wittig, 1994, p. 122). Tous ces éléments sont mélangés et traités dans le roman comme un tout, sans marque distinctive. De plus, le roman est fragmenté ; c'est un montage de paragraphes courts et espacés, reliés entre eux par le personnage pluriel « elles ». Cet aspect fragmentaire est renforcé par les listes de prénoms qui ponctuent le récit, sur la page de droite, centrées et en lettres majuscules. Tous ces éléments sont comme les morceaux d'un puzzle que Wittig a soigneusement associés. Le récit est à l'image de ce puzzle : trois parties que l'on peut assembler dans l'ordre que l'on veut.

Cet assemblage de fragments rend le texte circulaire, car on peut changer les éléments de place, lire le texte dans un sens comme dans l'autre. Les parties se suivent continuellement, peu importe celle par laquelle on commence. On retrouve d'ailleurs des cercles larges sur une page blanche au début de chaque partie, qui illustrent la circularité du récit tels des indices pour « mettre en garde le lecteur quant à une lecture linéaire du texte » (Wittig, 2001, p. 120). Aussi, des cercles sont dispersés tout au long du roman : les guérillères utilisent beaucoup ce symbole à travers des zéros et des « O » pour représenter notamment leurs vulves ou encore leurs armes. Le symbole du cercle est significatif, car il s'oppose à la binarité et à la linéarité. D'ailleurs, le choix du mot « straight » pour désigner la pensée patriarcale est très significatif : il désigne les personnes hétérosexuelles, mais veut également dire « droit » (Allezard, 2018), comme une ligne droite qu'elle souhaiterait dépasser, troubler, arrondir. Avec le symbole du

cercle, Wittig nous incite donc à dépasser la structure du système tel qu'on le connaît, à aller chercher autre chose, à être dans une constante remise en question, une constante révolution. Pour elle, les théories féministes « utilise[nt] les mêmes paradigmes sans aller au-delà du système binaire qui les caractérise », or il ne suffit pas « d'invertir les catégories pour les annuler » (Wittig, 2001, p. 23). Il faut aller au-delà de ces catégories, penser un monde circulaire plutôt que linéaire. C'est ce qu'elle fait avec *Les guérillères*.

#### 2.4 La traduction

*Les guérillères* a été traduit deux ans après sa publication, en 1971. Le traducteur, David Le Vay, est professeur de psychologie à l'Université de Roehampton à Londres. Il a écrit plusieurs articles et ouvrages sur son domaine d'études et a traduit plusieurs livres de théorie (anatomie, paléontologie) comme de fiction (Colette, Wittig). Je n'ai pas trouvé d'informations sur sa posture de traducteur, ni d'écrits quant à la traduction des *Guérillères*. En revanche, j'ai pu déduire son projet de l'analyse de la traduction : il reste très proche de l'original, ne modifiant le texte qu'en dernière instance. Nous verrons qu'il a tendance à privilégier le sens de ce qui est dit à la façon dont c'est dit. Le titre de la traduction, gardé à l'identique, me semble être révélateur de son projet de traduction : il reste très proche de l'original, laisse les néologismes tels quels, au risque qu'ils perdent leur sens dans la nouvelle langue.

Sur le site de l'Université de Roehampton, j'ai pu constater qu'il donnait toujours des cours en 2020, ce qui signifie qu'il était très jeune au moment de la traduction des *Guérillères*. En effet, le roman a d'abord été publié par les éditions Owen à Londres en 1971, puis a été réédité aux États-Unis en 1985 par les éditions Beacon et en 2007 par les éditions de l'Université d'Illinois. C'est la deuxième version de 1985 que

j'étudierai ici. Je ne crois pas qu'il y ait de changements importants entre chaque édition, à part peut-être des changements de mise en page. Par exemple, le livre de la traduction de 1985 que nous allons étudier ici est plus grand que le livre original, ce qui fait que les paragraphes et les listes de prénoms ne sont pas répartis de la même façon. Il est probable que de tels changements aient également été opérés entre les différentes éditions de la traduction, mais le texte en lui-même reste, il me semble, inchangé. Concernant le lectorat, on peut dire que la traduction était destinée avant tout à un public britannique puisqu'elle était d'abord publiée par une maison d'édition londonienne, et que l'orthographe utilisé est celui du Royaume-Uni (« colour », par exemple), y compris dans les éditions nord-américaines. C'est d'ailleurs un changement auquel on aurait pu s'attendre : adapter le roman à l'orthographe états-unienne au moment de sa republication. Le fait que l'orthographe n'ait pas été modifiée me fait penser que le texte est resté identique entre les publications.

La traduction des *Guérillères* semble avoir reçu aux États-Unis « almost as many negative reactions as positive ones » (Douglas, 2003), presque autant d'avis négatifs que positifs. Les trois critiques que j'ai pu trouver mentionnent Frank Kermode et Mary McCarthy comme des adorateurs et adoratrices de la traduction des *Guérillères*, mais je n'ai pas réussi à mettre la main sur leurs critiques.

En revanche, j'ai pu lire l'article que Sally Beauman a écrit pour le *New York Times* en 1971. Elle y acclame le livre : « What she [Wittig] has almost miraculously achieved, at one throw, is the first novel (or hymn, for this book is close to epic poetry) of Women's Liberation. » Elle décrit les guérillères comme des « exotic and barbaric creatures, with their own beautiful and barbarian culture ». Elle mentionne également le ton épique du roman et la satire qui l'accompagne – nous y reviendrons plus loin. En somme, pour elle, Wittig a écrit « a book in which a tribe of Amazonian revolutionaries are both fiercely recognizable, and subversively sympathetic » (Beauman, 1971).

En revanche, d'autres critiques ont moins apprécié le roman. Anatole Broyard, par exemple, se demande, à propos des premières lignes du roman : « What is the hidden secret of those lines that strike me as being utterly banal ? ». Il ne comprend pas les critiques positives qu'a reçues le roman. Il se demande si les petites filles des guérillères ont été « immaculately conceived », et dit de la guerre qu'elle se termine aussi mystérieusement qu'elle a commencé. Il ne semble pas avoir saisi le sens chronologique du roman, ce qui l'a, je pense, empêché de comprendre sa portée. Aussi, à propos des dernières pages du roman, il écrit : « Although I haven't seen the original, it seems to me, from the context, that these pages have received the translation they deserve. » (Broyard, 1971). Il semble ici dire que ce n'est pas la traduction qui rend l'ouvrage critiquable, mais que c'est l'original lui-même qui lui pose un problème. Il ne critique donc pas le travail du traducteur mais directement celui de Wittig.

De son côté, Roger Sale salue l'effort et l'ambition du roman, mais déplore le résultat. Pour lui, le livre suscite de grands espoirs, mais se révèle être « sadly, oddly, at times almost maddeningly, quite dull ». Il décrit le roman comme une suite de passages sans dialogues, sans personnages constants et sans repères spatio-temporels, ce qui en fait selon lui un roman « as undernourished, as unfree, as the most claustrophobic of first-person novels. » Il ajoute : « when Wittig forgoes the novelistic advantages she is reduced to the trite revolutionary analogies. » Selon le critique, il ressort tout de même de la rhétorique révolutionnaire « a few nice details », mais le roman n'en est pas moins « an adaptation of standard revolutionary terms and actions » (Sale, 1971).

Enfin, Wittig a commenté la traduction beaucoup plus tard, en 1994. Elle a notamment été critique quant au choix de « the women » pour remplacer « elles ». J'y reviendrai plus en détail au moment de l'analyse de ce choix linguistique.

## CHAPITRE III

### ANALYSE DE LA TRADUCTION

Pour l'analyse de la traduction des *Guérillères*, j'ai retenu trois grands axes qui correspondent à trois éléments clés de l'œuvre de Wittig que je considère être de réels enjeux de traduction. Le premier axe concerne la féminisation du monde des guérillères et de leur langage. Cette féminisation constitue une difficulté de traduction du fait de l'asymétrie entre la présence du genre féminin dans la langue française et dans la langue anglaise. J'observerai donc les moyens par lesquels le traducteur a contourné cette incompatibilité pour rendre compte d'un féminin en anglais. Je m'intéresserai ensuite aux descriptions des corps, qui occupent une place importante dans l'œuvre. J'examinerai la façon dont elles ont été traduites, en m'attachant à l'effet qu'elles produisent et au lexique employé pour valoriser ou dévaloriser les personnages. Enfin, je détaillerai la façon dont Wittig module et triture le langage afin de savoir dans quelle mesure le traducteur a reproduit ces déformations dans sa propre langue. En somme, l'analyse de ces éléments aura pour fil conducteur les théories de la traduction féministe. Je me demanderai si la pratique traductive de David Le Vay peut être qualifiée de féministe en m'appuyant sur les critères développés par la suite par ces théoriciennes. Dans le cas où la traduction ne correspond pas à ces critères, j'essaierai de trouver des solutions en accord avec leurs théories.

### 3.1 Féminiser le monde, féminiser les mots

#### 3.1.1 « Elles » ou « the women »

Comme je l'ai mentionné précédemment, un des objectifs de Wittig avec ce roman est de faire d'un point de vue minoritaire, l'universel (Butler, 2007, p. 519). Cela se fait par un travail sur le langage et plus particulièrement sur les pronoms. Dans le roman, le monde des guérillères est conjugué au moyen d'un « elles » pluriel, donc au féminin collectif. En tant que lecteur ou lectrice, on part du postulat qu'on a affaire à un monde peuplé de femmes. Mais à la fin du roman, on comprend qu'il existait dans ce monde un « ils » qui a été effacé par le « elles ». Le pronom « elles » a donc pris la place de « ils » en tant qu'universel. Ainsi, le lecteur ou la lectrice comprennent à la fin du roman qu'il s'agissait d'un monde où le féminin l'emporte sur le masculin. Cette surprise agit tel un cheval de Troie : le pronom « elles » a tout d'un pronom féminin, on croit que c'en est un, on lui fait confiance, et finalement on apprend qu'il cachait autre chose, en l'occurrence qu'il représentait également des hommes. Ce cheval de Troie a pour but de questionner le lecteur et la lectrice, de leur faire remettre en question ce qu'ils croient savoir : pourquoi utilise-t-on le pronom « ils » pour parler des femmes ? Pourquoi suivons-nous la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin ? Wittig commence par survaloriser le féminin avant de mettre le neutre de l'avant. Elle rend ainsi les catégories masculin-universel et féminin-autre obsolètes.

Le « elles », tel un « cheval de Troie », est au centre du roman, il occupe tout l'espace. C'est l'application directe de l'objectif de Wittig. Ce féminin omniprésent représente un réel enjeu de traduction, car comme nous l'avons vu précédemment, contrairement au français, l'anglais ne marque le genre que pour les êtres animés ; le féminin sera donc moins présent. De plus, le genre en anglais n'est pas grammatical : il n'affecte ni les terminaisons ni les conjugaisons (Simon, 1996, p. 16). Il est ainsi plus difficile de

conjuguer le monde des guérillères au féminin en anglais. Enfin, il n'existe pas en anglais de pronom féminin pluriel : seulement un « they » supposé être neutre, mais qui convoque dans l'esprit des locuteurs et locutrices des images d'hommes (Spender, 1989, p. 156). Le « they » n'aurait donc pas pu évoquer une présence du féminin dans le roman.

On a affaire ici à une impossibilité entre deux langues, à une incompatibilité qui complexifie la traduction. Il était donc indispensable pour le traducteur de tenter de recréer l'effet du Cheval de Troie plutôt que de le traduire à la lettre. Il s'agissait alors de tenter de pousser le lecteur et la lectrice anglophones à un questionnement sur leur langue similaire à celui engendré par le roman de Wittig.

La règle que Wittig remet en question dans son œuvre est la suivante : « le masculin l'emporte sur le féminin ». Wittig agit sur cette règle en faisant du féminin pluriel « elles » le générique, le neutre, le pronom qui désigne tout le monde et l'emporte ainsi sur le masculin. Mais en anglais, il n'existe pas de pronom féminin capable de prétendre à cette universalité. La solution proposée par David Le Vay a donc été de remplacer « elles » par « the women ». Ce terme garantit une présence du féminin tout aussi visible et explicite que le « elles » de l'original et, dans un premier temps, semble être la meilleure solution. Cependant, je crois que le traducteur a eu peur d'alourdir le récit en remplaçant tous les « elles » par « the women ». Il a donc généralement utilisé « the women » en début de paragraphe, et l'a remplacé par « they » par la suite. Je trouve cette solution ambiguë. D'un côté, effectivement, en étant associé à « the women », le « they » désigne le féminin. La répétition de cette association « the women/they » convoque probablement chez le lecteur et la lectrice anglophones la même idée qu'il s'agit d'un monde de femmes, et agit ainsi tel un Cheval de Troie. De l'autre côté, cependant, cette alternance renvoie également au fait que le féminin est sans cesse remplacé par le générique « they », qui est, comme je l'ai déjà dit, plutôt associé au



masculin (Spender, 1989). Le personnage principal semble donc subir la règle du masculin qui l'emporte sur le féminin. De plus, comme « they » remplace « the women », de nombreux féminins disparaissent. Et l'anglais marquant moins le genre que le français, je trouve dommage de supprimer encore des traces du féminin.

Ainsi la traduction n'accorde pas la même place au féminin que l'original. Ce dernier n'est pas aussi omniprésent et entêtant, il n'est pas ramené sans cesse sous les yeux du lecteur et de la lectrice anglophones. Je crois que le traducteur était conscient de ce manque, et qu'il a tenté de réinsérer un féminin dans sa traduction dans les limites de ce que la langue anglaise lui permettait. Nous allons donc à présent nous intéresser aux manifestations du féminin dans l'original et aux solutions proposées par David Le Vay pour rendre compte de ce féminin en anglais.

#### « Elles » comme personnage principal

Comme mentionné précédemment, « elles » fait figure de personnage principal. Le pronom est donc souvent utilisé comme un pronom pluriel et permet ainsi une mise en relief supplémentaire, une filiation plus grande entre les guérillères. La plupart des paragraphes commencent par ce pronom, et de nombreuses autres phrases également. « Elles » est au centre du roman. Landry et Leguerrier (2018, p. 128) parlent du « positionnement syntaxique » de ce pronom :

Dans les deux dernières parties, le pronom « elles » est en effet en première position chaque fois qu'il est le sujet de la proposition principale : aucun déplacement de complément ou de marqueur de relation ne vient lui dérober la place de choix qu'il occupe, quitte à ce que la lecture en souffre à l'occasion. (Landry et Leguerrier, 2018, p. 128)

Ainsi, le pronom « elles » est obstinément placé en début de phrase, peu importe si cela ajoute à l'étrangeté du récit. L'ordre des mots va souvent à l'encontre de la syntaxe

française normative, puisque cette syntaxe est considérée comme hostile aux femmes et au féminin. Comment le traducteur a-t-il rendu cela en anglais ?

Version originale	Version traduite
<p>Elles alors pressent Sophie Ménade de questions. [...] Elles alors la pressent de questions. [...] Elles, à ces paroles, se mettent à danser, en frappant la terre de leurs pieds. (Wittig, 1969, p. 73)</p>	<p>Then the women besiege Sophie Ménade with questions. [...] Then they besiege her with questions. [...] At these words the women begin to dance, stamping the ground with their feet. (Wittig, 1985, p. 52-53)</p>

Ici, le traducteur ne semble pas avoir tenu compte du placement syntaxique du pronom. Il a plutôt rectifié l'original en traduisant dans un anglais correct. En revanche, plus loin, il reste plus près du texte français :

Version originale	Version traduite
<p>Elles, s'approchant des jeunes hommes aux cheveux longs, les étreignent de toutes leurs forces. (Wittig, 1969, p. 206)</p>	<p>The women, approaching the long-haired young men, embrace them with all their might. (Wittig, 1985, p. 142)</p>

Dans ce cas, il a suivi la forme de l'original à la lettre. Il semble que le traducteur ait remarqué ces formulations étranges, mais les ait peut-être trouvées trop décalées pour l'anglais dans certains cas, où il reprend une syntaxe normative.

Un peu plus loin, nous étudierons un extrait (Wittig, 1969, p. 147/ 1985, p. 102) dans lequel le traducteur coupe un paragraphe en deux, le démarrant ainsi avec « the men ». Or, durant tout le roman, c'est le pronom « elles » qui ouvre la majorité des paragraphes. En faisant ce choix, le traducteur donne l'impression que « the men » prend la place des femmes, alors que c'est le contraire qui se produit dans le roman.

« Elles » en opposition à « ils »

En effet, à la fin de la deuxième partie, un nouveau protagoniste apparaît : c'est « ils », les hommes contre lesquels les guérillères vont se battre. C'est donc la dernière partie qui donne tout son sens au roman, et qui lève le voile sur le mystère du personnage « elles ». Sa traduction, très délicate, était complexifiée encore par le fait que l'anglais ne permet pas d'opposer un prénom féminin pluriel et un pronom masculin pluriel : il n'existe qu'un « they ». David Le Vay a donc choisi d'opposer « the men » à « the women », solution plutôt logique. L'inconvénient, c'est qu'il remplace par endroits « the men » par « they », comme il le fait avec « the women ». Cela retarde l'effet de surprise du lecteur et de la lectrice et crée une confusion, comme nous allons le voir dans l'extrait qui suit :

Version originale	Version traduite
Elles disent qu'elles sont concernées par la stratégie et par la tactique. Elles disent que les armées massives qui comprennent des divisions des corps des régiments des sections des compagnies sont inopérantes. Leurs exercices consistent en manœuvres marches gardes patrouilles. Ils ne	The women say that they have a concern for strategy and tactics. They say that the massive armies that comprise divisions corps regiments sections companies are ineffectual. Their exercises consist of manoeuvres marches guards patrols. These afford no real practice

<p>donnent aucune vraie pratique du combat. Elles disent qu'ils ne forment pas au combat. Elles disent que dans ces armées on n'apprend pas le maniement des armes d'une façon efficace. Elles disent que ces armées sont des institutions. On parle de leurs casernes de leurs postes de leurs garnisons. On parle de leur génie de leur artillerie de leur infanterie de leur état-major. [...] Elles disent qu'<b>ils</b> ne peuvent pas combattre avec précision, <b>ils</b> reculent ou <b>ils</b> avancent suivant des plans dont la tactique et la stratégie leur échappe. (Wittig, 1969, p. 134, je souligne)</p>	<p>for combat. They say that they do not prepare for combat. They say that in these armies the handling of weapons is not taught efficiently. They say that such armies are institutions. One refers to their barracks their posts their garrisons. One speaks of their transport their engineers their artillery their infantry their general staff. [...] They say that <b>they</b> cannot fight with precision, <b>they</b> retreat or advance according to plans whose tactics and strategy are beyond them. (Wittig, 1985, p. 94, je souligne)</p>
---	---

Dans l'original, il est très clair que les guérillères parlent d'un autre groupe de personnes, et c'est renforcé par le fait que le pronom « ils » apparaît pour la première fois. Même si le lecteur ou la lectrice ne remarquent pas l'apparition de « ils », ils comprennent qu'il s'agit d'un groupe distinct des guérillères. Dans la traduction, il n'y a ni l'apparition d'un nouveau groupe de protagonistes, ni un sujet autre que celui qui définissait les guérillères jusqu'ici. Il y a seulement ce « they » omniprésent depuis le début du roman. Son apparition n'est donc pas une surprise pour le lecteur et la lectrice. Je pense que l'on comprend tout de même que les guérillères parlent d'un autre groupe de personnages, car elles sont assez critiques. On se doute qu'elles ne parlent pas d'elles-mêmes. Mais on perd tout de même l'effet du « ils » et de l'opposition entre les deux genres. Si David Le Vay avait choisi d'utiliser « the women » partout, sans alterner avec « they », cet extrait aurait eu plus de sens car « they » serait apparu soudainement. Cette alternative n'aurait cependant peut-être pas suffi, car « they » prend le dessus sur le féminin en anglais. Le lecteur et la lectrice auraient ainsi pu

penser que « they » se reportait à « the women ». Une autre solution aurait été de remplacer tous les « elles » par « the women » et tous les « ils » par « the men ». Cela aurait peut-être alourdi le texte, mais il n’y aurait eu aucune place pour le doute. Enfin, une autre alternative aurait été de traduire « ils » par « the others », ce qui aurait permis de mettre les hommes dans la position de l’autre à la place des femmes. L’inconvénient, c’est que le lecteur ou la lectrice n’auraient peut-être pas compris qu’il s’agissait des hommes.

Ainsi, l’effet de la première apparition du « ils » est un peu diminué dans la traduction. Mais plus loin, David Le Vay tente de compenser en donnant des précisions :

Version originale	Version traduite
<p>Elles sont sur leurs chevaux bondissants, sans cesse cabrés. Elles se portent sans ordre à la rencontre de l’armée ennemie. Elles ont peint leurs figures et leurs jambes de couleurs vives. Les cris qu’elles poussent sont si terribles que beaucoup parmi leurs adversaires lâchent leurs armes, courant droit devant eux en se bouchant les oreilles. Elles sont sur les crêtes qui dominant le passage. Dans cette position stratégique qui est tout à leur avantage, elles portent les arcs en avant et tirent des milliers de flèches. Alors l’ordre de l’armée se rompt. Tous se mettent à courir dans la plus grande confusion, certains vont vers la sortie du passage, d’autres tentent de revenir sur leurs</p>	<p>The women are on their cavorting continually rearing horses. They proceed without orders to meet the enemy army. They have painted their faces and legs in bright colours. The cries they utter are so terrifying that many of their adversaries drop their weapons, running straight before them stopping their ears. The women are on the ridges that command the pass. In this strategic position which is all to their advantage they draw their bows and fire thousands of arrows. Then the army breaks ranks.</p> <p>The men all begin to run in the greatest confusion, some go towards the exit from the pass, others try to retrace their steps. They jostle and</p>

<p>pas. Ils se heurtent et se bousculent en fuyant, ils trébuchent sur les corps des blessés et des morts. Aucun ordre n'est plus entendu. On perçoit les cris de désespoir de panique les hurlements de douleur. Beaucoup jettent leurs épées qui entravent leur course. Quelques-uns grimpent vers les collines en faisant signe qu'ils se rendent, ils sont aussitôt abattus. Quand le fond de la vallée est devenu un charnier, elles brandissent leurs arcs au-dessus de leurs têtes, elles poussent des cris de victoire, elles entonnent un chant de mort [...] (Wittig, 1969, p. 147-148)</p>	<p>collide with each other as they flee, they stumble over the bodies of the dead and wounded. Orders are no longer heard. Cries of despair panic shrieks of pain are heard. Many throw down their swords that hamper them in flight. Some climb on the hills making signs of surrender, they are soon slaughtered. When the bottom of the valley has become a charnel-house the women brandish their bows above their heads, they utter shouts of victory, they chant a song of death [...] (Wittig, 1985, p. 102-103)</p>
---	---

Dans cet extrait, on s'aperçoit rapidement que les marques de genre sont rares dans la traduction, comparée à l'original. Cependant, « the women » est répété trois fois, et c'est plus que ce à quoi le traducteur nous a habitués : la plupart du temps, il commence le paragraphe par « the women » et le remplace ensuite par « they ». Aussi, je trouve que les occurrences de « the women » sont cohérentes et bien placées, car elles permettent un rappel régulier sur les personnages désignés par « they ». Enfin, le fait qu'il n'y ait qu'un seul « the men » pour trois « the women » témoigne d'un effort pour maintenir le féminin supérieur en nombre. Je crois que cet extrait prouve donc que le traducteur était conscient de la confusion que pouvait engendrer le pronom « they », et qu'il tentait d'augmenter les marques du féminin, même si ces dernières restent peu nombreuses.

En revanche, dans ce même passage, la version traduite coupe le paragraphe en deux. Je trouve ce choix étrange car le sujet « the men » se retrouve en début de paragraphe, place qui est réservée au « elles » ou à « the women » dans la grande majorité des

paragraphes. De plus, le long paragraphe créait un effet de densité plus grande qui reproduit mieux la confusion de la bataille. Comme mentionné précédemment, le traducteur semble ici échanger les rôles des personnages, accroître la place des hommes. Il y a une coupure de paragraphe similaire un peu plus loin (Wittig, 1985, p. 107) mais qui n'est pas significative car le paragraphe ne commence pas par « the men ». Ces coupures arrivent peu souvent. Peut-être que ce sont de simples erreurs.

Cependant, la place plus grande accordée au masculin dans l'extrait précédent se retrouve à d'autres endroits de la traduction. Par exemple, dans l'extrait qui suit, Le Vay semble prêter plus attention à la masculinisation qu'à la féminisation :

Version originale	Version traduite
<p>Elles se tiennent au-dessus des remparts, le visage couvert d'une poudre brillante. On les voit sur tout le tour de la ville, ensemble, chantant une espèce de chant de deuil. Les assiégeants sont près des murs, indécis. Elles alors, sur un signal, en poussant un cri terrible, déchirent tout d'un coup le haut de leurs vêtements, découvrant leurs seins nus, brillants. Les ennemis se mettent à délibérer sur ce qu'unanimement ils appellent un geste de soumission. Ils dépêchent des ambassadeurs pour traiter de l'ouverture des portes. Ceux-ci au nombre de trois s'écroulent frappés par des pierres dès qu'ils sont à portée de jet. L'armée tout entière se rue contre les murs, avec les béliers</p>	<p>They stand on the ramparts, faces covered with a shining powder. They can be seen all round the town, singing together a kind of mourning song. The male besiegers are near the wall, indecisive. The women, at a signal, uttering a terrible cry, suddenly rip off the upper part of their garments, uncovering their naked gleaming breasts. The men, the enemy, begin to discuss what they unanimously regard as a gesture of submission. They send ambassadors to treat for the gates to be opened. Three of their number fall struck down by stones as soon as they are within range. The entire army hurls itself against the walls, with battering-rams flame-throwers guns scaling-ladders. A great tumult</p>

les lance-flammes les canons les échelles à grappin. Un grand tumulte se fait. Les assiégeants poussent des cris de colère. Elles, faisant moduler leurs voix dans des stridences qui exaspèrent l'oreille, avec les flèches avec les pierres avec la poix brûlante, une à une, soutiennent le siège, ne bougeant pas de leur place si ce n'est pour porter secours à l'une d'entre elles ou pour remplacer une morte. À l'intérieur, des longues processions vont et viennent, les unes portant la poix, les autres l'eau pour éteindre les incendies. Au-dessus des murs les combattantes sont vues, chantant sans s'arrêter, leurs grandes bouches ouvertes sur les dents blanches. Dans leurs visages noircis, les joues brillent encore. Certaines ont de grands rires et, portant en avant leurs seins nus, dans un mouvement brutal, elles manifestent leur agressivité. (Wittig, 1969, p. 143)

ris. The besiegers utter cries of rage. The women, modulating their voices into a stridency that distresses the ear, withstand the siege, one by one, with arrows stones burning pitch, not quitting their positions except to bring aid to someone or to replace a dead woman. Within, long processions come and go, some bringing pitch, others water to extinguish the fires. The combatants are visible above the wall, singing without pause, their mouths wide open over white teeth. Their cheeks still glow in their blackened faces. Some laugh out loud and manifest their aggressiveness by thrusting their bare breasts forward brutally. (Wittig, 1985, p. 99)

Le traducteur a ici bien insisté sur les sujets masculins en ajoutant « male » et « men », alors que l'original ne marquait le masculin que dans les terminaisons de « assiégeants » et « ennemis » qui auraient pris des « e » s'il s'agissait de féminins. L'anglais ne permettait pas au traducteur de marquer le genre dans les terminaisons, alors il a compensé en ajoutant ces termes. Mais pourquoi ne pas en avoir fait de même avec les marques du féminin, en commençant le paragraphe par « the women », par exemple ? C'est ce qu'il a fait dans la grande majorité du roman, et ici, cela aurait permis de marquer l'opposition entre les hommes et les femmes plus fermement, de façon cohérente avec les deux autres « the women » qui suivent. Et pourquoi ne pas



avoir traduit « combattantes » par « female fighters » ou « female combattants », tout comme il l'a fait pour « assiégeants » et « ennemis » ? Il est possible que le traducteur ait pensé que pour faire du féminin l'universel, il fallait marquer davantage le masculin afin de le rendre plus spécifique – comme cela peut être le cas en français, où féminiser un mot revient souvent à ajouter une terminaison en plus. Cependant, il ne me semble pas que cette pratique soit récurrente dans la traduction. De plus, dans l'original, Wittig marque le féminin à outrance pour montrer son hégémonie et le fait qu'il ait pris la place du masculin. Ainsi, marquer le masculin afin de le rendre spécifique n'aurait pas été approprié. La traduction de cet extrait donne l'impression que David Le Vay prête plus attention au fait de marquer le genre quand il s'agit du masculin que du féminin.

L'opposition entre « elles » et « ils » représentait donc un enjeu majeur pour le traducteur du fait de l'asymétrie entre l'anglais et le français, mais aussi du fait de l'importance de cette opposition dans le projet de Wittig. Je ne mets pas en doute le fait que le traducteur a fait comme il pouvait, et a choisi la solution qu'il jugeait la plus adéquate. Cependant, je crois que par moments, il a revalorisé le masculin, peut-être de façon inconsciente. J'étudierai d'autres occurrences de cette revalorisation plus loin. Pour l'heure, je vais m'attarder aux critiques concernant ce choix de traduction, et aux alternatives possibles.

### Critiques et solutions

Plusieurs années après la parution de cette traduction, Monique Wittig s'est exprimée sur l'utilisation de « the women » pour remplacer « elles » :

In English the translator, lacking the lexical equivalent for *elles*, found himself compelled to make a change, which for me destroys the effect of the attempt. When *elles* is turned into *the women* the process of universalization is destroyed. All of a sudden, *elles* stopped being *mankind*.

When one says "the women," one connotes a number of individual women, thus transforming the point of view entirely, by particularizing what I intended as a universal. Not only was my undertaking with the collective pronoun *elles* lost, but another word was introduced, the word *women* appearing obsessively throughout the text, and it is one of those gender-marked words mentioned earlier which I never use in French. [...] (Wittig, 1992, p. 86, en italique dans le texte)

Wittig rejette la notion de catégories de sexes : pour elle, les catégories « femme » et « homme » n'existent pas, elle n'utilise pas ces termes. Trouver autant d'occurrences du mot « women » dans son roman ne lui a donc pas plu. De plus, elle considère que « the women » ne se prête pas à l'universalisation, car il désigne un groupe de femmes individuelles et particularise le point de vue qu'elle souhaitait universel. En effet, je trouve que la traduction du pronom « elles » proposée par David Le Vay ne permet pas de donner aux guérillères la place centrale qu'elles ont dans le roman original : « the women » disparaît trop souvent au profit de « they », et l'opposition au masculin est diminuée. Les efforts du traducteur pour rendre compte de l'enjeu soulevé par Wittig sont visibles, mais ne suffisent pas à faire de l'universalisation du point de vue féminin le centre de la traduction. Son impact sur le lecteur et la lectrice est réduit car l'enjeu est moins présent dans le texte.

Wittig propose une solution qui aurait été appropriée selon elle :

The solution for the English translation then is to reappropriate the collective pronoun *they*, which rightfully belongs to the feminine as well as to the masculine gender. *They* is not only a collective pronoun but it also immediately develops a degree of universality which is not immediate with *elles*. Indeed, to obtain it with *elles*, one must produce a work of transformation that involves a whole pageant of other words and that touches the imagination. *They* does not partake of the naturalistic, hysterical bent that accompanies the feminine gender. *They* helps to go beyond the categories of sex. But *they* can be effective in my design only when it stands by itself, like its French counterpart. Only with the use of

*they* will the text regain its strength and strangeness. The fact that the book begins with the end and that the end is the chronological beginning will be textually justified by the unexpected identity of *they*. In the third part, the war section, *they* cannot be shared by the category to be eliminated from the general. In a new version the masculine gender must be more systematically particularized than it is in the actual form of the book. The masculine must not appear under *they* but only under *man, he, his*, in analogy with what has been done for so long to the feminine gender (*woman, she, her*). It seems to me that the English solution will take us even a step further in making the categories of sex obsolete in language. (Wittig, 1992, p. 86, en italique dans le texte)

Ainsi, pour Wittig, la solution aurait été d'employer « they » pour « elles » dans tout le roman, et de remplacer « ils » par « man », « he » ou « him ». Cela aurait permis de reproduire la place actuelle du féminin dans la langue anglaise : il n'est marqué qu'à travers les trois mots « woman », « she » et « her ». Cependant, je ne crois pas que le pronom neutre « they » aurait été directement identifié comme un féminin générique. Je pense qu'il aurait plutôt été lu comme mixte ou masculin. Le lecteur et la lectrice auraient peut-être pu comprendre, en voyant apparaître les marques du masculin vers la fin du roman, que le « they » représentait le féminin, mais je pense que cela aurait été plus confus, et il aurait été plus dur d'interpréter le roman de cette façon. Cette solution semble adéquate en théorie, mais dans la pratique, je pense qu'elle n'aurait pas eu l'impact escompté sur le lecteur et la lectrice.

Si l'on reprend la solution proposée par David Le Vay, je pense qu'en remplaçant tous les « elles » par « the women », le traducteur se serait un peu plus approché de l'effet du texte original. Le récit aurait peut-être été plus lourd et la lecture plus fastidieuse, mais, après tout, Wittig ne semble pas s'en soucier dans l'original : le récit est fragmenté, elle utilise très peu de ponctuation et s'émancipe de certaines règles syntaxiques. Il n'aurait donc pas été choquant de retrouver un peu de cette étrangeté et de cette lourdeur dans la traduction.

Une autre solution aurait été de traduire « elles » par « Woman », ce qui aurait pu rappeler l'utilisation de « Man » pour parler de l'humanité. « Woman », comme « elles », n'aurait pas été immédiatement associé à un point de vue universel par le lecteur ou la lectrice, mais ces derniers auraient pu y croire au fur et à mesure du récit. De plus, « Woman » se serait opposé à « men » à la fin du roman et aurait été tout à fait compréhensible.

Par ailleurs, au fil de l'histoire, de nombreux termes ont été inventés par les anglophones pour pallier le *he/man language*. Le choix de l'un de ces termes par le traducteur se serait inscrit dans un mouvement féministe de remise en question du langage proche du combat de Wittig. En anglais, on propose depuis longtemps des pronoms personnels plus inclusifs (Waters, 2021). D'ailleurs, un an avant la publication de la traduction, soit en 1970, Mary Orován proposait le pronom neutre « co », qui signifie plus ou moins « ensemble » (*Ibid.*). Le choix de ce terme pour remplacer « elles » aurait inscrit la traduction de David Le Vay dans le combat féministe de son époque, et aurait permis d'actualiser la démarche de Wittig. Le traducteur aurait aussi pu faire le choix de termes plus anciens pour exposer les racines de ce combat féministe, avec par exemple le terme inventé par Charles Converse en 1884 : « thon » (contraction de « that one ») ou encore celui proposé par Fred S. Pond en 1911 : « *he'er/his'er/him'er* » (*Ibid.*). Ces termes auraient nécessité des précisions en note de bas de page, mais auraient permis de créer une filiation avec un combat féministe déjà ancien, tout comme Wittig fait référence à d'anciennes légendes féministes pour créer une tradition, un héritage entre les femmes – j'y reviendrai plus tard.

Enfin, David Le Vay aurait pu tenter de créer un terme comme « shes » en insérant une note pour expliquer le « s ». Le pronom aurait pu être opposé à « hes » ou bien à « they ». Ce choix de traduction aurait peut-être été plus audacieux et subversif, il se

serait ainsi rapproché des pratiques des traductrices féministes. Je pense que cela aurait été un choix cohérent, car Wittig invente elle aussi des mots et des formules afin de marquer le féminin.

Pour conclure, je pense qu'il était important, peu importe la solution choisie pour traduire le « elles », que le traducteur explique dans l'intertexte la portée de ce personnage pluriel et les difficultés de traduction qu'il représentait. C'est ce qu'a fait la traductrice allemande du texte, Gabrielle Meixner, car elle a fait face au même problème qu'en anglais : il n'existe pas en allemand de pronom féminin pluriel. Elle a donc expliqué cette incompatibilité des langues dans la postface (Auclerc et Chevalier, 2012, p. 158). Je crois qu'il aurait été nécessaire pour David Le Vay d'en faire de même. En l'absence de témoignage de sa part, on ne peut savoir s'il en a eu l'idée ou non – l'éditeur aurait pu refuser l'inclusion d'une préface ou postface du traducteur.

### 3.1.2 Féminiser les mots

Le personnage principal du roman étant représenté par un pronom féminin, beaucoup de termes le deviennent également. Wittig utilise des termes féminins existants, mais elle en invente aussi. Cette féminisation des mots est un réel enjeu de traduction, car comme expliqué précédemment, l'anglais ne marque pas le genre comme le français : il n'y a que les éléments animés qui ont un genre, et ce dernier n'est pas précisé dans les termes autres que les pronoms (Simon, 1996, p. 16). Or, la féminisation des mots participe à rendre le féminin omniprésent dans le roman. Cette féminisation représente donc un enjeu de taille pour le traducteur.

L'anglais ne marquant quasiment pas le genre féminin, il existe de nombreux exemples de termes féminisés par Wittig qui disparaissent dans la traduction. Je vais donc

commencer par m'intéresser aux noms de profession, qui sont nombreux dans le roman et représentatifs de la façon dont David Le Vay traite de ces féminins.

### Les noms de profession

Les guérillères exercent toutes sortes de professions que Wittig conjugue au féminin : « porteuses » (Wittig, 1969, p. 10), « marchande » (*Ibid.*, p. 43), « ouvrières » (*Ibid.*, p. 52), « messagères » (*Ibid.*, p. 91), « marcheuses » (*Ibid.*, p. 99), « députées » (*Ibid.*, p. 110), « combattantes » (*Ibid.*, p. 132), « cavalières », « tireuses d'arc » et « lanceuses de javelot » (*Ibid.*, p. 161), « soldate » (*Ibid.*, p. 208), etc. Avec cette liste, on constate qu'il est aisé de féminiser les mots en français, car nous avons des constructions toutes faites : eur/euse, ier/ière, er/ère, ou tout simplement l'ajout d'un « e ». Cette féminisation des professions est très importante dans le roman, car comme nous l'avons vu plus tôt (dans le Chapitre I), les femmes manquent souvent de termes auxquels s'identifier dans les corps de métiers usuellement réservés aux hommes (Spender, 1989, p. 20) : on les appelle « Madame le ministre » ou « Madame le docteur ». Ici, les noms de professions sont toujours conjugués au féminin : Wittig renverse ainsi la tendance, ce sont les hommes qui n'ont plus de termes pour désigner leurs métiers.

Le problème est similaire en anglais, où l'on a tendance à ajouter « lady » ou « woman » devant les noms de profession pour marquer le féminin (Spender, 1989, p. 20). C'est ce qu'a fait David Le Vay pour traduire une partie des métiers des guérillères : « the merchant woman » (Wittig, 1985, p. 34), « the women workers » (*Ibid.*, p. 39), « the women who have gone as delegates » (*Ibid.*, p. 77), « female soldier » (*Ibid.*, p. 144). Encore une fois, cet ajout ne constitue pas une féminisation en soi, car l'on refuse aux femmes un terme qui leur soit conjugué. On ne leur donne qu'un nom masculin, devant lequel on signifie leur genre. Ajouter « woman » ou « lady »

devant les noms de métiers ne constitue pas un effort symbolique similaire à celui qu'a fait Wittig. Cependant, David Le Vay a par endroits trouvé d'autres solutions : « huntresses » (*Ibid.*, p. 12) pour « chasseuses », « horsewomen » (*Ibid.*, p. 112) pour « cavalières ». Il a ainsi utilisé les formes féminines préexistantes (comme « er/ess ») pour marquer le féminin, mais il n'a pas cherché à inventer de nouvelles constructions pour le marquer là où la langue anglaise ne lui permettait pas. Or, si l'on se place du point de vue des traductrices féministes, plusieurs solutions s'offrent à nous : utiliser « hys » ou « gyn » (qui signifient respectivement « utérus » et « femme » en grec) ou encore souligner des lettres pour montrer le féminin (Lotbinière-Harwood, 1991, p. 117). Par exemple, si l'on reprend la liste de termes citée plus haut, « députée » aurait pu être traduit par « deput**hys** ». Aussi, l'ajout d'un « h » permet de marquer le féminin dans de nombreux cas : « marchande » qui devient « sell**her** », « ouvrière » devient « work**her** », « tireuses d'arc » devient « draw**hers** of the bow » etc. Toutes ces solutions divergent de l'anglais que l'on connaît, et elles peuvent paraître étranges. Mais c'est ce que fait Wittig avec ce roman : elle triture le langage pour lui faire prendre la forme de ce qu'elle veut dire, quitte à choquer le lecteur ou la lectrice.

J'aurais également pu donner des exemples de participes passés, adjectifs et noms communs marqués par le féminin en français mais pas en anglais, mais la liste aurait été trop longue. Je vais donc à présent me concentrer sur un terme qui revient souvent dans le roman : « quelqu'une ».

### Quelqu'une

Le terme « quelqu'une » est très fréquent dans le texte. Il est utilisé pour parler des personnages dont on n'a pas les noms. Il permet de nommer un féminin là où il n'y en a pas habituellement : « quelqu'une » n'est pas reconnu – il n'est pas dans le Larousse 2021 – même s'il est peut-être utilisé. Il permet donc à Wittig de remettre en cause ce

terme masculin et de le dévoyer pour désigner les femmes. Ainsi, elle renverse les rôles en universalisant le point de vue féminin. Je pense que c'est un terme clé dans l'ouvrage de Wittig car c'est une application directe de l'objectif de son texte, et qu'elle l'utilise beaucoup. Il me paraît donc intéressant d'observer ses traductions tout au long du texte de David Le Vay. En effet, il n'existe pas d'équivalent en anglais : on dit « someone » ou « somebody », sans marque du genre.

Le traducteur a proposé plusieurs solutions : rendre le féminin à un autre endroit de la phrase, dire « some of the women » ou encore « one of the women ». Ces solutions permettent de voir que la personne à laquelle on se réfère est une femme. Mais Wittig va un peu plus loin : elle féminise le pronom personnel « masculin-universel » « quelqu'un ». Elle suit pour cela une règle grammaticale bien établie : l'ajout d'un « e » pour marquer le féminin. La forme linguistique n'est donc pas surprenante, c'est le fait de féminiser qui l'est. En anglais, il n'est pas possible de faire de même. Ce que le traducteur aurait pu faire en revanche, c'est remplacer « somebody » par « somewoman » tout au long du roman. Ce terme n'aurait pas perturbé la syntaxe anglaise : il aurait suivi la construction du mot avec le préfixe « some ». Le fait de l'utiliser à répétition dans tout le roman aurait permis de le rendre habituel aux yeux du lecteur ou de la lectrice. De plus, cette solution aurait été cohérente avec le choix de traduire « elles » par « the women ». Cela aurait également été un moyen de donner un aperçu de l'objectif de Wittig au lecteur anglophone : échanger les rôles des genres dans la langue en faisant du féminin le générique, afin de rendre les marques du genre obsolètes.

### Sonorités féminines

Parfois, il semble que le traducteur conserve certains mots français pour leur sonorité. Cela pourrait être interprété comme annonciateur des pratiques des traductrices



féministes qui s'aident de l'étymologie ou de la connotation des mots et syllabes pour insérer des féminins là où il n'en existe pas. J'ai cité plus tôt des exemples comme « **hystory** » et « **other** » (Lotbinière-Harwood, 1991), mais il peut également s'agir d'utiliser les marques du féminin français comme « ée » ou « elle ».

C'est cette dernière solution que David Le Vay semble avoir utilisée dans sa traduction. Par exemple, il y a au début du roman une liste de nom de cerises, parmi lesquelles on trouve des « belles de Choisy » et des « bigaudelles » (Wittig, 1969, p. 23). Le traducteur a choisi de garder ces noms à l'identique et les a mis en italique – sans précision aucune. Le traducteur aurait pu traduire « belles de Choisy » ou trouver un équivalent en anglais, c'est ce qu'il a fait pour les autres sortes de cerises. Pourquoi ne pas en avoir fait de même pour celui-là ? Peut-être qu'il souhaitait conserver la connotation féminine de « belles ». Le mot est très certainement connu des anglophones et est associé à la féminité. En revanche, les *bigaudelles* me semble être un mot inventé par Wittig. Le traducteur aurait pu en inventer un autre, mais il a encore une fois gardé le terme à l'identique. Ces deux exemples donnent l'impression que le traducteur a souhaité garder la sonorité de la terminaison en « elle ». Ce son semble être connu des anglophones pour sa connotation féminine. Si tel est le cas, le traducteur a peut-être choisi de garder ces termes à l'identique pour ajouter des marques du féminin dans sa traduction, afin de compenser pour tous les féminins qui ont disparu. De plus, le fait d'avoir mis ces termes en italique permet de signifier au lecteur ou à la lectrice anglophone qu'ils ont été conservés comme dans l'original, et cela rappelle encore une fois les pratiques des traductrices féministes qui marquent leur présence en utilisant le gras et l'italique.

Un peu plus loin, David Le Vay traduit le prénom « Aimée » (Wittig, 1969, p. 27) par « Aimee » (Wittig, 1985, p. 21). Ce choix est intéressant, car l'accent aigu n'existe pas en anglais, mais il a tout de même conservé le « e » qui le suit, comme si l'accent était

présent. Cela veut dire qu'il compte sur les connaissances du lecteur et de la lectrice pour faire le lien avec le « ée » français, et sa connotation féminine.

Ces exemples nous montrent que le traducteur était conscient de la disparition du féminin dans sa traduction, et qu'il a cherché des alternatives plus ou moins efficaces. De nombreux féminins disparaissent tout de même, mais on peut dire qu'il a fourni un effort pour limiter leur nombre, sans toutefois aller jusqu'à enfreindre la norme syntaxique ou grammaticale anglaise.

### 3.1.3 Nommer le féminin

#### Mythes, légendes et histoires

J'ai parlé précédemment des nombreuses références et imaginaires qui se mêlent pour former le roman de Wittig. Elle mélange des noms très connus (comme Eve, Blanche-Neige ou le Graal) et d'autres moins familiers (Phénarète, Amaterasu). Elle exprime ainsi l'envie de nommer et de faire exister des femmes à travers les guérillères, et montre que ces dernières ont des origines à la fois anciennes et internationales. De plus, « [t]outes les références culturelles sont repensées au service de la production d'une culture utopique » (Auclerc et Chevalier, 2012, p. 183). Utopique, car Wittig invente avec ce roman

un monde utopique qui repense le temps, l'espace, les mots, les langues, l'oreille, la nourriture, les odeurs, les transports, la baise, l'organisation quotidienne, le système digestif. Dans le monde de Wittig, on dit et on fait, puisque dire, c'est faire. On est emporté dans une utopie qui commence ici et maintenant et dans laquelle tout doit être remodelé. (*Ibid.*, p. 191)

David Le Vay est resté très proche de ces références : il les garde parfois à l'identique, ou donne leur nom en anglais. Ni Wittig ni le traducteur n'annotent les références

moins connues. Comme cette dernière, le traducteur a intégré les références à même le texte afin qu'elles se fondent dans le récit. Je ne pense pas que David Le Vay demande un effort supplémentaire à son lectorat en gardant ces références à l'identique : elles sont aussi lointaines pour le francophone que pour l'anglophone. Il lance donc le même défi à ses lecteurs et lectrices.

Je vais à présent me pencher plus en détail sur la traduction de ces références à travers un extrait. Les guérillères créent leur imaginaire en se basant sur les histoires de ces femmes héroïques, guerrières, savantes. Elles se réapproprient ainsi l'imaginaire collectif qui était monopolisé par l'homme dans l'ordre patriarcal. Ces noms de femmes sont donc essentiels à leur développement, et il est important de les retrouver dans la traduction.

Il y a un extrait, dans la dernière partie du roman, où sont énumérés des noms commençant par un O, le symbole des guérillères. Ces références ont été traduites de différentes façons :

Version originale	Version traduite
<p>Les Ophidiennes les Odonates les Oogones les Odoacres les Olynthiennes les Oolithes les Omphales celles d'Ormur celles d'Orphise les Oriennes ont passé à l'attaque, rassemblées. (Wittig, 1969, p. 149)</p>	<p>The Ophidian women the Odonates the Oögones the Odoacres the Olynthians the Oöoliths the Omphales the women of Ormur of Orphise the Oriennes have massed and gone over to the attack. (Wittig, 1985, p. 103)</p>

Dans cet extrait, les noms énumérés n'ont pas de lien sémantique mais plutôt un lien dans leur graphie. Je crois que l'important était la répétition des « O », symbole des

guérillères et forme que l'on retrouve régulièrement dans le roman. Le traducteur a maintenu tous ces O. Aussi, on distingue dans cet extrait traduit plusieurs tendances : les noms qui restent identiques lorsqu'on les traduit, ceux qui changent un peu dans leur traduction (ajout d'un « a » ou suppression d'un « e », d'un « h »), ceux que David Le Vay n'a pas traduits, et enfin ceux qui n'ont pas été traduits dans leur forme exacte. Peut-être manquait-il de ressources pour trouver l'origine et la traduction de ces mots. Il est aisé de trouver de telles informations aujourd'hui avec Internet, mais le traducteur n'y avait évidemment pas accès. Par ailleurs, la difficulté de lecture reste la même dans le texte original et sa traduction.

J'ai relevé de la même façon toutes les références du roman et ai observé la façon dont elles étaient traduites. Les quatre tendances que je viens de décrire se retrouvent dans toute la traduction. Il ne s'agit que rarement de pertes significatives (de pertes de noms de femmes par exemple). La plupart du temps, les non-traductions de termes n'ont pas d'impact sur l'effet du texte, car le lecteur ou la lectrice ne connaissent probablement pas les mots dont il s'agit. Je pense donc que la traduction des références est tout à fait appropriée et a le même effet que dans l'original.

### Prénoms

Durant tout le roman, chaque fois qu'une guérillère est mentionnée, elle est appelée par son nom et son prénom. On peut voir cela de la même façon que les références aux mythes, légendes et histoires de femmes : Wittig souhaite redonner aux guérillères leurs noms, leur identité et, ainsi, leur histoire. On songe alors à la phrase bien connue de Monique Wittig et extraite des *Guérillères* : « Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. » (Wittig, 1969, p. 127). En effet, à défaut d'avoir en sa possession des traces des grandes femmes de l'histoire, Wittig les invente : elle cite les noms de ses guérillères, leur crée une mythologie. Les prénoms mentionnés

dans le corps du texte sont tous gardés à l'identique dans la traduction, y compris les accents.

Le livre est également parsemé de pages blanches avec en leur centre des listes de prénoms féminins ou mixtes. Ces pages participent au fait de nommer le féminin, « comme si Wittig créait des foules d'individus singularisés qu'on ne connaît pas et qui pourtant peuplent les romans. » (Auclerc et Chevalier, 2012, p. 186). Elles parsèment le roman tels des points de repère, et peuvent faire penser aux noms de rues, de places etc. qui sont occupés en grande majorité par les hommes :

En France, quand une plaque de rue ou d'espace public met une personnalité à l'honneur, il s'agit d'un homme dans 94% des cas. C'est le constat établi par l'Union française du Soroptimist international, qui a étudié 63 500 rues dans 111 communes françaises, de toutes tailles. Résultat : un tiers des rues porte des noms de personnalités, et seules 6% d'entre elles mettent à l'honneur une femme. (Raibaud, 2015, p. 10)

Cette omniprésence du masculin dans l'espace public nourrit le sentiment que le monde tourne autour des hommes. Wittig ponctue son roman de noms de femmes afin d'amplifier la *gynocentrie* du monde qu'elle dépeint.

Dans la version originale, ces listes surgissent toutes les cinq pages et leur pages ne sont pas numérotées, mais sont tout de même comptées (par exemple, la page qui les précède est la 163 et la page qui les suit est la 165). Le fait que la numérotation n'apparaisse pas sur ces pages en fait des pauses dans le récit, comme pour intimer au lecteur et à la lectrice de s'arrêter pour les regarder.

L'édition traduite de 1985 est d'un format plus grand, ce qui fait que les listes apparaissent toutes les trois pages. Il s'agit vraisemblablement d'une décision de la maison d'édition, hors de la portée du traducteur. De plus, ces pages sont numérotées

et ne marquent donc pas la même pause dans le récit. En revanche, le traducteur a gardé leur contenu à l'identique, en adaptant les prénoms à l'anglais. On note de nombreux prénoms qui prennent pour terminaison un « a », terminaison qui semble donc être une marque du féminin en anglais. J'ai pu constater que certaines des références citées dans le précédent chapitre prenaient également des terminaisons en « a » lorsqu'elles étaient traduites. Le traducteur aurait peut-être pu utiliser cette marque du féminin pour féminiser d'autres éléments du texte.

Nommer les femmes, mettre des mots et des noms sur leurs vécus, c'est leur permettre de se faire une place dans l'histoire passée et celle en construction. C'est ce que font les guérillères dans la première partie du roman – qui représente la suite directe de la guerre – et cela prend d'abord la forme d'une vengeance : les guérillères effacent complètement le masculin, comme elles ont été effacées de l'histoire avant leur révolution.

### 3.2 Décrire les corps

#### 3.2.1 Valoriser le féminin

Dans la première partie du roman, les guérillères associent le féminin à une religion et glorifient leurs corps de femmes. Elles exposent leurs sexes au soleil et les décrivent avec beaucoup de détails. Les descriptions valorisent donc énormément les guérillères et leurs corps, comme on le voit dans l'extrait suivant :

Version originale	Version traduite
Après que le soleil est levé, elles s'enduisent le corps d'huile de	After the sun has risen they anoint their bodies with oil of sandalwood

<p>santal de curcuma de gardénia. Elles posent un pied en appui sur un tronc d'arbre. Les mains frottent alternativement leurs jambes dont la peau luit. Quelques-unes sont étendues. D'autres les massent du bout des doigts. Les corps nus brillent à cause de la grande lumière du matin. Un de leurs flancs est irisé d'un éclat doré. Le soleil levant fait de même quand il envoie ses rayons à l'oblique sur les troncs dressés et circulaires des arbres. Les arcs de cercle ainsi touchés réfléchissent un peu de la lumière, leurs contours s'estompent. (Wittig, 1969, p. 18-19)</p>	<p>curcuma gardenia. They steady one foot on a tree-trunk. Their hands rub each leg in turn, the skin glistening. Some of them are lying down. Others massage them with their fingertips. The bare bodies gleam in the strong morning light. One of their flanks is iridescent with a golden lustre. The rising sun does likewise when it sends its rays slanting across the erect rounded tree-trunks. The arcs of the circles so touched reflect a little of the light, their outlines are blurred. (Wittig, 1985, p. 15)</p>
---	---

Dans cet extrait, on remarque à la première lecture le lexique en rapport avec la lumière et le soleil : les corps luisent, ils « brillent », sont « irisé[s] d'un éclat doré » et sont comparés au soleil qui se reflète sur les troncs d'arbre. Ces termes sont gardés à l'identique dans la traduction. En revanche, toutes les marques du féminin disparaissent dans cette dernière. Le lecteur et la lectrice savent que l'on parle des guérillères, car elles sont mentionnées dans le paragraphe d'avant, mais je trouve cette perte dommage, car le lien entre le féminin et la lumière est diminué. Une solution alternative aurait été de traduire « After the sun has risen the women anoint their bodies ». Il aurait également pu, comme je l'ai mentionné plus tôt, traduire « quelques-unes » par « somewomen ».

Ensuite, David Le Vay a choisi de traduire « enduisent » par « anoint ». Le choix de ce terme est intéressant car il a une connotation religieuse : « to put oil or ointment on (someone's head, feet, etc.), *usu.* as part of a religious ceremony » (O'Neill, 2013,

p. 29, en italique dans le texte). Ce terme n'est pas dans l'original, mais il est tout à fait cohérent car il renforce le rapport entre les corps des guérillères et un culte du féminin.

Ensuite, il a traduit « La grande lumière du matin » par « The strong morning light ». Je trouve que « strong » évoque plutôt la force tandis que « grande » évoque la quantité. Il aurait pu utiliser « great », « generous » ou encore « abundant », qui auraient eu une connotation plus positive. Peut-être a-t-il fait le choix de ce terme pour rappeler le caractère guerrier des guérillères. Je crois avoir constaté une amplification de ce trait des personnages à d'autres endroits du texte – j'y reviendrai.

J'ai également de la difficulté à comprendre le choix de « erect » pour traduire « dressé ». Ce terme rend le paysage plus masculin, et c'est peut-être un choix inconscient. Il me semble que « upright » aurait été plus neutre.

Certains aspects de la description sont donc réduits dans la traduction, notamment du fait de la perte des féminins. Mais le lien entre femmes et lumière demeure présent, même s'il est un peu diminué.

Il y a des extraits dans lesquels David Le Vay traduit de façon très littérale, presque mot à mot :

Version originale	Version traduite
Elles disent qu'elles exposent leurs sexes afin que le soleil s'y réfléchisse comme dans un miroir. Elles disent qu'elles retiennent son éclat. Elles disent que les poils du pubis sont comme une toile	The women say that they expose their genitals so that the sun may be reflected therein as in a mirror. They say that they retain its brilliance. They say that the pubic hair is like a spider's web that captures the rays.



<p>d'araignée qui capture les rayons. On les voit courir à grandes enjambées. Elles sont tout illuminées en leur milieu, à partir des pubis des clitoris encapuchonnés des nymphes doubles et plissées. L'éclat qu'elles jettent en s'immobilisant et en se tournant de face fait que les yeux se fixent ailleurs n'en pouvant supporter la vue. (Wittig, 1969, p. 24)</p>	<p>They are seen running with great strides. They are all illuminated at their centre, starting from the pubes the hooded clitorides the folded double labia. The glare they shed when they stand still and turn to face one makes the eye turn elsewhere unable to stand the sight. (Wittig, 1985, p. 19)</p>
--	--

Le traducteur a rendu tous les termes en lien avec la lumière de façon identique. La traduction ne marque le féminin « elles » qu'à une reprise, tandis que l'original le marquait six fois, mais le lien entre le corps féminin et la lumière reste intact puisqu'il est question du sexe féminin.

Les guérillères sont donc décrites comme des êtres lumineux et sont comparées au soleil. Le lexique en rapport avec la lumière qui est utilisé pour les décrire fait penser au halo de lumière qui entoure souvent le Christ dans les représentations de ce dernier. Wittig exagère ce trait en multipliant les termes en lien avec la lumière. David Le Vay en a fait de même dans sa traduction, même si l'on perd un peu du lien entre les guérillères et le divin avec la disparition des marques du féminin.

Par ailleurs, l'utilisation de termes comme « genitals » pour traduire « sexes » et « labia » pour traduire « nymphes » donne à l'extrait traduit une connotation scientifique absente de l'extrait original, qui utilise des termes plus poétiques. Cet aspect scientifique est également présent dans l'extrait que l'on va étudier à présent.

### 3.2.2 Se moquer du masculin

Les guérillères souhaitent mettre le féminin sur un piédestal, l'élever au-dessus du masculin, comme pour se venger de l'infériorité subie par les femmes dans le passé. Cette survalorisation du féminin passe par le fait de ridiculiser les attraits masculins. Le ton moqueur que l'on retrouve dans l'extrait qui va suivre, mais aussi à d'autres endroits du texte, est ce qui donne au roman son ton satirique. Lors de sa parution, Sally Beauman écrivait à propos de la traduction des *Guérillères* :

*Les Guérillères* treads a path between serious epic celebration and satire of the entire form [...] It is a satiric commentary on man's constant use of literary forms for self aggrandizement ; (Beauman, 1971, p. 1)

La satire, c'est un écrit qui s'attaque à quelque chose ou à quelqu'un en s'en moquant (*Le Grand Robert*). Ici, les traits des guérillères sont si exagérés qu'ils en deviennent ridicules : les sexes féminins sont glorifiés de façon excessive, toutes les histoires et légendes citées sont celles de femmes, etc. Wittig ridiculise la mythologie traditionnelle centrée sur l'homme en exagérant ses traits : elle glorifie le féminin de façon démesurée. Elle se réapproprie ainsi le genre épique – traditionnellement masculin (Beauman, 1971) – ce qui lui permet de redonner une force et une histoire aux femmes ; et elle se moque par la même occasion de l'hégémonie masculine qui marque ce genre littéraire. Il s'agit d'une « création d'images suffisamment criantes pour pouvoir soutenir la réabsorption dans la culture littéraire masculine » (Shaktini, 2005). L'équilibre entre ces deux aspects du roman est fragile et repose d'une part sur l'exagération dans les descriptions des guérillères, d'autre part sur la moquerie. C'est ce deuxième aspect que nous allons étudier dans l'extrait qui suit :

Version originale	Version traduite
<p><b>Elles</b> disent qu'<b>ils</b> mettent tout leur orgueil dans leur queue. <b>Elles</b> se moquent, <b>elles</b> disent que leur queue <b>ils</b> la voudraient longue, mais qu'<b>ils</b> se sauveraient en couinant dès qu'<b>ils</b> marcheraient dessus. <b>Elles</b> s'esclaffent et se mettent à imiter quelque animal saugrenu qui a du mal à se déplacer. Quand <b>elles</b> ont un prisonnier, <b>elles</b> le mettent nu et le font courir dans la rue en criant, elle est ta verge / vergette / batogue / baguette / broche brochette / verge de plomb. Quelques fois il s'agit d'un beau corps évasé aux hanches où la peau est miellée où les muscles n'apparaissent pas. <b>Elles</b> le prennent alors par la main et le caressent pour lui faire oublier tous leurs mauvais traitements. (Wittig, 1969, p. 152, je souligne)</p>	<p><b>The women</b> say that <b>men</b> put all their pride in their tail. They mock them, they say that <b>the men</b> would like a long tail but that they would run away whining as soon as they stepped on it. <b>The women</b> guffaw and begin to imitate some ridiculous animal that has difficulty in getting about. When they have a prisoner they strip <b>him</b> and make <b>him</b> run through the streets crying, it is your rod/cane/staff/wand/peg skewer/staff of lead. Sometimes the subject has a fine body broadened at the hips with honeyed skin and muscles not showing. Then they take him by the hand and caress him to make him forget all their bad treatment. (Wittig, 1985, p. 106, je souligne)</p>

L'extrait original contient sept féminins et quatre masculins, tandis que la traduction en contient deux et six. Je pense que David Le Vay a fait son possible, il n'aurait pu ajouter d'autres féminins qu'en remplaçant tous les « they » par « the women ».

En revanche, sa traduction de « queue » me semble problématique. Dans l'original, il est évident qu'il s'agit du pénis : « queue » est utilisé pour parler (très familièrement) du pénis. En revanche, en anglais « tail » n'est pas courant pour désigner un pénis. Je pense que le traducteur a fait le choix de ce terme pour conserver le lien avec l'animal, car l'homme est effectivement comparé à un animal par la suite, lorsqu'elles se

moquent de lui en imitant un animal. Aussi, je crois que le lecteur et la lectrice comprennent très bien à quoi « tail » fait référence. Cependant, les deux termes n'ont pas la même portée : en français, « queue » est familier, il permet de parler du pénis de façon vulgaire et dérisoire. On peut même y voir une façon de lui retirer ses facultés reproductrices pour le réduire à une queue d'animal dont la simple fonction est l'équilibre. Ce terme sonne comme une moquerie, une ridiculisation du pénis. David Le Vay a fait le choix de ne traduire que la comparaison à l'animal et de perdre l'aspect vulgaire. Peut-être aurait-il pu trouver un terme équivalent en anglais, où le sens « pénis » était évident, quitte à perdre la comparaison avec l'animal : un jeu avec « cock », par exemple (qui signifie queue et coq).

Le ton moqueur de l'extrait est renforcé par la chansonnette « elle est ta verge / vergette / batogue / baguette / broche brochette / verge de plomb », mais à nouveau, on perd en ridicule. D'abord, je trouve intéressant que Wittig ait utilisé le terme « verge » pour parler du pénis, parmi tous les mots que l'on a pour le désigner : cela lui permet de le genrer au féminin. David Le Vay a traduit par « it », mais il aurait pu traduire par « she », ce qui aurait accentué le côté dérisoire. Ensuite, je trouve dommage que l'on perde tous les suffixes « -ette » : en français ces suffixes sont associés aux petites choses féminines de façon plutôt péjorative, et je ne pense pas que Wittig les ait utilisés par hasard. Employer cette sonorité pour parler du pénis permet de s'en moquer. Ce suffixe est aussi utilisé en anglais et il est très péjoratif, il connote la moquerie et « prend une valeur diminutive et péjorative » (Yaguello, 1978, p. 147). L'utilisation de ce suffixe permet donc de se réapproprier un des éléments langagiers par lesquels les femmes sont moquées, et de retourner cet élément contre les hommes. Mais alors, pourquoi ne pas les avoir retranscrits ? Si l'on regarde la traduction au mot à mot : « verge » devient « rod » (qui veut dire verge ou baguette), « vergette » donne « cane » (qui signifie canne), « batogue » donne « staff » (bâton), « baguette » devient « wand »

(qui a la même signification), « broche » devient « peg » (cheville/fausset/piquet etc.), « brochette » donne « skewer » (qui veut dire la même chose), et « berge de plomb » devient « staff of lead » (bâton de plomb). On constate que le traducteur a choisi de conserver le lexique en lien avec les baguettes plutôt que de reproduire les sonorités en « -ette ». On perd ainsi le côté moqueur de cette chansonnette. Afin d'éviter cela, peut-être aurait-il pu ajouter « -ette » à la fin des mots qu'il a choisis pour traduction.

Ensuite, je trouve l'ajout du mot « subject » dans la phrase « Sometimes the subject has a fine body » assez curieux. Il n'y en a pas de similaire dans l'original, et le traducteur aurait pu redire « men ». Or, ce terme fait de l'homme un sujet que l'on étudie, que l'on observe, comme si les hommes étaient pour les guérillères des objets d'étude sur lesquels elles faisaient des expériences. En effet, on peut voir le comportement des guérillères comme une curiosité malsaine, et cela peut rappeler les expériences horribles qui ont été faites sur des femmes tout au long de l'histoire (comme celles de Charcot à la Salpêtrière, par exemple). Cependant, j'ai l'impression que cette vision de l'extrait diminue la violence du comportement des guérillères. J'ai plutôt l'impression qu'elles ont soif de vengeance et de violence. C'est pourquoi je ne suis pas sûre que le terme « subject » soit approprié dans ce contexte. De plus, ce mot donne l'impression que le traducteur redonne un statut de sujet à l'homme alors que ça n'était pas le but. Au contraire, je crois que les guérillères souhaitent faire de l'homme leur objet pour lui faire subir ce qu'elles ont vécu pendant des siècles.

Il en va de même par la suite lorsqu'il est fait mention « d'un beau corps évasé aux hanches où la peau est miellée où les muscles n'apparaissent pas ». Dans l'original, la description est méliorative : « beau », « évasé », « miellé ». Le traducteur a gardé « honeyed » mais remplacé « beau » par « fine » (qui veut dire bien ou fin) et « broadened » (qui signifie élargi). Ces deux termes renforcent l'impression d'une description scientifique, neutre, une simple observation. J'ai plutôt l'impression que

les guérillères s'attardent sur ces corps car ils se rapprochent des leurs : ils sont « évasés aux hanches » et leurs « muscles n'apparaissent pas ». Cette description participe donc à la glorification des corps efféminés, et à l'effacement de toute trace de « virilité » du nouveau monde. La description dévirilise l'homme. Mais visiblement, David Le Vay n'a pas vu cela de la même façon. Peut-être que pour lui, cette description objective servait plus le propos du paragraphe.

Pour récapituler, cet extrait a un ton moqueur qui est porté par « queue » et par les suffixes « -ette ». Ce ton disparaît de la traduction, qui rend à l'homme son statut de sujet plutôt que d'objet des guérillères, et minimise la valorisation de la féminité chez l'homme. Ces éléments me font penser que le traducteur redonne, peut-être inconsciemment, un statut plus valorisé à l'homme. Peut-être est-ce l'effet d'un parti pris inconscient. Quoiqu'il en soit, on perd dans cet extrait le côté satirique de l'original.

### 3.2.3 Creuser l'espace entre le féminin et le masculin

J'ai montré précédemment que les guérillères étaient décrites comme des soleils dans la première partie du roman. Par la suite, elles comprennent qu'en survalorisant la féminité, elles reproduisent les erreurs du passé : elles infériorisent l'autre sexe. Elles renient alors toutes les idées qu'elles avaient énoncées en première partie et décident de tendre vers un monde plus neutre. Les descriptions qui sont faites d'elles évoluent dans ce sens, et se trouvent à cheval entre le masculin et le féminin.

Je crois que pour faire fonctionner ce « elles » en tant qu'universel, pour que le lecteur et la lectrice y croient, il fallait perturber les lignes qui séparent les genres, perdre le lecteur et la lectrice dans un labyrinthe de significations plutôt que de les conforter dans la dichotomie qu'ils connaissent bien : la séparation binaire des genres à travers des

stéréotypes qui font de la femme un être fragile, inférieur, soumis, et de l'homme un être fort, supérieur, dominant. Voici un extrait caractéristique :

Version originale	Version traduite
<p>Les chasseuses ont des cheveux marron foncé et des chiens. Aux coups de fusil qu'on entend, Dominique Aron dit que l'oiseau vole encore, que le lièvre court encore, que le sanglier que le cerf que le renard que le phacochère courent encore. On peut surveiller les environs. Si quelque troupe s'avance sur la route et que s'élève un nuage de poussière, elles la regardent s'approcher en poussant des cris à la cantonade pour que les fenêtres soient fermées et les fusils tenus derrière les fenêtres. Anne Damien joue à ma sœur Anne ne vois-tu rien venir, je ne vois que l'herbe qui verdoie et la route qui poudroie. (Wittig, 1969, p. 14)</p>	<p>The huntresses have dark maroon hats, and dogs. Hearing the rifle-shots, Dominique Aron says that the bird is still flying, the hare still running, the boar the deer the fox the wart-hog still afoot. It is possible to keep a watch on the surroundings. If some troop advances up the road raising a cloud of dust the women watch its approach shouting to those within for the windows to be closed and the rifles kept behind the windows. Anne Damien plays, Sister Anne do you see anything coming, I see only the grass growing green and the dusty road. (Wittig, 1985, p. 12)</p>

Le paragraphe comporte quatre marques du féminin qui ont été traduites à l'identique. Le choix d'un prénom neutre « Dominique Aron » me semble significatif car dans cet extrait, les guérillères se réapproprient la notion de masculinité. En effet, la chasse est une activité que l'on associe à la virilité : le fait d'être armé, de tuer, d'être courageux, de montrer sa force face à la nature. Les guérillères s'emparent de ce cliché. Wittig trouble ainsi la séparation entre féminin et masculin, elle joue avec les clichés et s'en émancipe. Le choix d'avoir utilisé un prénom neutre à cet endroit du texte me semble

donc significatif car cela permet d'illustrer l'idée que les guérillères ne sont pas de petits êtres fragiles et faibles, en opposition à des guerriers forts et virils. Wittig nous montre ainsi que les guérillères n'évoluent pas dans un monde binaire mais dans l'espace qui se joue entre le féminin et le masculin.

En anglais, ce prénom se dit « Dominic » et il est plutôt masculin. David Le Vay a ici conservé l'orthographe française, ce qui, je crois, lui a permis de laisser un doute sur le genre du personnage, bien que pour les anglophones, « Dominique » suggère davantage une femme.

Cependant, « cheveux marron foncé » a été traduit par « dark maroon hats ». C'est un choix de traduction curieux. Dans l'original, la phrase « Les chasseuses ont des chapeaux marron foncé et des chiens. » peut faire penser que les cheveux des guérillères, au même titre que leurs chiens, les aident dans l'exercice de la chasse. Comme si les guérillères s'emparaient de leur féminité – symbolisée par leurs cheveux – pour aller à la chasse, rompant ainsi davantage avec les clichés de la masculinité associés à cette activité. Le fait d'avoir traduit « cheveux » par « hats », qui signifie « chapeaux », me semble donc être une perte.

#### 3.2.4 Décrire les guérillères de façon ambivalente

Enfin, dans la dernière partie du roman – qui vient avant les deux autres dans l'ordre chronologique – les guérillères combattent, et le lecteur et la lectrice ont alors un aperçu de leurs difficultés à travers des descriptions un peu moins gratifiantes. Je crois qu'il était délicat de traduire ces extraits en maintenant cette ambivalence, sans tomber d'un côté ou de l'autre de la limite entre valorisation et dévalorisation :



Version originale	Version traduite
[...] Leurs figures, que les sphères à rayons éclairent par intermittence, ressemblent à des grosses têtes d'insectes avec des antennes et des yeux pédonculés. (Wittig, 1969, p. 155)	[...] Their faces, intermittently lit up by the spheres and their rays, resemble great insect heads with antennae and stalked eyes. (Wittig, 1985, p. 108)

Ici, elles sont comparées à des insectes à « grosses têtes ». Le traducteur a choisi de rendre « grosse » par « great ». Je trouve ce terme un peu plus positif que l'original : il sert à désigner quelque chose de gros en taille, certes, mais il signifie aussi admirable, respectable. (O'Neill, 2013, p. 331) « Gros » n'a qu'une signification, c'est volumineux ou épais. David Le Vay aurait pu traduire par « big » qui n'aurait pas eu d'autre connotation que celle de l'original. Le choix de « great » me fait penser qu'il a souhaité revaloriser les guérillères dans cet extrait. Peut-être a-t-il pensé suivre la même direction valorisante que dans les descriptions précédentes.

Plus loin, le lecteur a un aperçu de la difficulté des guérillères :

Version originale	Version traduite
On voit qu'elles ne peuvent plus se porter. Elles marchent en tenant continuellement leurs jambes pliées. Certaines maintenant tombent à terre. On voit qu'elles pleurent. On voit que leurs cheveux tombent le long de leurs corps. Elles les	It is evident that the women can go on no longer. They march by continually holding on to their bending legs. Now some fall down. They are seen to weep. Their hair is seen falling the length of their bodies. They tear it out in handfuls

ramassent par poignées et les jettent à côté d'elles en boules. Marie-Laure Hibon pleure en disant, où sont mes cheveux longs, mes cheveux blonds et bouclés ? Elles marchent en jetant leurs cheveux près d'elles, sans force semble-t-il pour les piétiner. À côté d'elles des vieilles à cloche-pied les suivent, sautillant et poussant des petits cris, eh quoi, disent-elles, tous ces cheveux. Elles courent alors çà et là en entassant les boules de cheveux jusqu'à faire des masses énormes, certaines sont assises dessus et rient en disant tous ces cheveux. D'autres ne parviennent pas à faire l'ascension du monticule fait de cheveux qu'elles ont ainsi amassés. Elles marchent en tenant leurs jambes continuellement pliées, pleurant semble-t-il la grande peur la grande misère. Certaines tombent par terre, on ne les voit pas se relever. Parfois un hullulement se fait entendre, suivi par d'autres menus dont le son s'assemble. Les hullulements enflent, c'est tout d'un coup comme si deux cents navires en détresse appelaient au secours dans la nuit. (Wittig, 1985, p. 185)

and throw it down alongside themselves in masses. Marie-Laure Hibon weeps saying, where is my long hair, my fair curly hair? They march casting their hair beside them without, so it seems, the strength to trample it underfoot. Old women stumble along after them, hopping and uttering little cries, look, they say, all that hair. Then they run here and there heaping up the balls of hair to make enormous masses, some sit on top and laugh saying all this hair. Others cannot manage to climb the hillock made of the hair they have collected. The woman march holding on to their ever-bending legs, weeping it seems out of great fear and misery. Some fall down, no one sees them get up again. Sometimes an ululation is heard followed by other lesser sounds in concert. The ululations grow, suddenly it is as if two hundred ships in distress were calling for help in the night. (Wittig, 1985, p. 128)

D'abord, on remarque que les trois premières phrases commencent par « On voit », que David le Vay traduit d'abord par « It is évident », c'est évident. Je trouve que ce choix de traduction ne transmet pas le même sens que l'original : le fait que les guérillères soient vues peut permettre d'émettre un doute, car on n'affirme pas « qu'elles ne peuvent plus se porter », on le suppose seulement à travers le regard de quelqu'un qui

les observe et qui en déduit qu'elles sont en difficulté. Cela revient pour moi à dire « il semble qu'elles ne peuvent plus se porter » : ce n'est pas une affirmation, mais plutôt l'interprétation de quelqu'un qui les observe. En revanche, dire que « c'est évident » ne laisse pas de doute. En traduisant par « They are seen » et « Their hair is seen » tel qu'il le fait par la suite, le traducteur aurait conservé la même distance aux guérillères que dans l'original, le même mystère quant aux personnes qui les observent.

Ensuite, David Le Vay a traduit « marchent » par « march », terme qui désigne le fait de marcher en tant que soldat (O'Neill, 2013, p. 470). C'est un choix intéressant, car à ce moment-là du texte, les guérillères ne sont pas présentées sous leur meilleur jour : elles « ne peuvent plus se supporter », elles « tombent à terre », « pleurent », perdent leurs cheveux... Faire le choix d'un terme qui rappelle que ce sont des soldates, des combattantes me semble ici, encore une fois, les revaloriser.

Puis Le Vay traduit « ramassent » par « tear it out » qui signifie « déchirer ». Il ajoute donc à la violence de la scène. Peut-être que ce choix va dans le même sens que « march », et que le traducteur souhaite rappeler que la difficulté des guérillères dans cet extrait est due à leur combat.

Par la suite, je crois que le passage « mes cheveux longs, mes cheveux blonds et bouclés » fait le lien avec les symboles de la féminité du début du roman : il est question de leurs cheveux, de leurs beaux cheveux – beauté qui est soutenue par la sonorité mélodieuse du passage. Il me semble que cette perte de leurs cheveux est symbolique, car dans de nombreuses cultures les cheveux longs sont synonymes de féminité. La perte de leurs cheveux représente donc pour les guérillères un moment pivot, un signe de plus qu'elles s'affranchissent des codes dont elles étaient prisonnières. Ce petit bout de phrase semble être comme un joli îlot au milieu de la détresse de l'extrait. David Le Vay l'a traduit par « my long hair, my fair curly hair ».

Il a reproduit les sons « longs-blonds-bouclés » avec « hair-fair-hair ». Il a ainsi trouvé un juste milieu afin que le passage soit mélodieux et conserve le même sens que l'original. Je trouve qu'il a bien traduit ce passage.

Puis il est question de vieilles dames, et la traduction est étrange. « À côté d'elles des vieilles à cloche-pied les suivent, sautillant et poussant des petits cris » est traduit par « Old women stumble along after them, hopping and uttering little cries ». Dans cet extrait, il y a un contraste entre les guérillères qui ne peuvent plus se porter et les vieilles dames qui sautillent gaiement. Pourquoi cette inversion des rôles ? Peut-être est-ce une nouvelle manière de nous faire remettre en question les choses que l'on connaît et que l'on croit, une nouvelle façon de nous montrer que l'ordre n'existe plus, que tout est renversé, y compris les rôles et comportements que l'on associe aux différentes tranches d'âge. Dans la traduction, David Le Vay a remplacé « à cloche-pied les suivent » par « stumble along » qui veut dire trébucher, puis il a rendu « à cloche-pied » avec « hopping » qui remplace « sautillant ». Il a donc ajouté le fait de trébucher. Il est vrai que l'image de femmes âgées qui sautent à cloche-pied est étonnante, tandis que des vieilles dames qui trébuchent semble plus plausible. Le traducteur semble ainsi avoir rendu l'extrait plus rationnel, plus sensé. Je pense que l'on peut ici parler d'une perte, et peut-être d'un léger préjugé quant aux capacités des femmes âgées. Le verbe « skip » aurait convenu ici.

Pour finir, l'orthographe d'« hullulement » en français n'existe pas, on l'écrit « ululement » ou « hululement » et le terme désigne le cri des rapaces nocturnes. David Le Vay a traduit par « ululation » qui désigne des cris plutôt humains. Pourquoi ne pas avoir traduit par « hoot » ? Est-ce que l'orthographe choisi par Wittig a une signification qui m'échappe mais que le traducteur a saisie ? La version originale peut faire penser qu'il s'agit de bruits d'animaux dans la nuit qui s'associeraient à la détresse des guérillères, ou bien que ce sont les guérillères qui poussent ces cris, les associant

ainsi à des animaux. Dans les deux cas, il semble y avoir une filiation entre la nature et les guérillères. La traduction, de son côté, ne laisse aucun doute sur le fait que ce sont les guérillères qui crient, et enlève le rapport à l'animal. Encore une fois, j'ai l'impression que David Le Vay a choisi de rendre l'extrait plus rationnel en enlevant le lien créé entre les guérillères et les animaux nocturnes.

En outre, une détresse se dégage de l'extrait original : on a pitié des guérillères. Elles semblent avoir perdu toutes leurs forces, ne sont plus capables de se tenir debout pour piétiner leurs cheveux. J'ai l'impression que le traducteur a souhaité leur redonner de la force en rappelant que c'étaient des soldates et en amplifiant leur violence envers leurs cheveux. Mais au début de l'extrait, il accentue au contraire leur humiliation lorsqu'il enlève tout doute sur le fait qu'elles soient en difficulté. Je trouve ces choix de traduction difficiles à comprendre. Le seul lien qui les réunit est l'exagération, le traducteur semble avoir amplifié chaque élément de l'extrait : l'humiliation, la violence, la combativité des guérillères et la vieillesse des femmes âgées.

### 3.3 Refaire le langage

#### 3.3.1 Les poèmes

Le roman commence et se termine par deux poèmes écrits en lettres majuscules. Avec ces poèmes, Wittig nous montre son envie de s'émanciper des codes de la poésie, tout comme elle souhaite s'éloigner des codes qui régissent le langage. Il s'agit d'aller à l'encontre des choses établies, d'être dans une constante révolution, une constante remise en question des structures qui nous sont familières, sur les plans textuels, langagiers, poétiques. La lecture d'un poème n'est jamais univoque, elle est polysémique et dépend entièrement de la posture de la personne qui lit. Mon interprétation des poèmes qui suit est donc probablement différente de celle de David

le Vay, et l'analyse que je ferai de la traduction ira dans le même sens : elle se basera sur ma lecture. Je tenterai de décrire mon interprétation des poèmes afin de définir ce que j'attends de leur traduction, et j'essaierai de comprendre les choix de traduction de David Le Vay.

### Le poème du début

Je vais d'abord me pencher sur la traduction du poème qui ouvre le roman. Le poème fait office d'incipit et il présente plusieurs motifs que l'on retrouve tout au long du récit. De la même façon, sa traduction devrait être annonciatrice de la méthode de David Le Vay et de la façon dont il a traduit le reste du roman.

Version originale	Version traduite
ESPACEMENTS DORÉS LACUNES ILS SONT VUS LES DÉSERTS VERTS ON LES RÊVE ON LES PARLERA LES OISEAUX DE JAIS IMMOBILES LES ARMES COUCHÉES AU SOLEIL LE SON DES VOIX CHANTANTES LES MORTES LES MORTES LES MORTES  CONNIVENCES RÉVOLUTIONS C'EST L'ARDEUR AU COMBAT CHALEUR INTENSE MORT ET BONHEUR	GOLDEN SPACES LACUNAE THE GREEN DESERTS ARE SEEN THEY DREAM AND SPEAK OF THEM THE IMMOBILE BIRDS OF JET THE WEAPONS PILED IN THE SUN THE SOUND OF THE SINGING VOICES THE DEAD WOMEN THE DEAD WOMEN  CONSPIRACIES REVOLUTIONS FERVOUR FOR THE STRUGGLE INTENSE HEAT DEATH AND HAPPINESS IN THE BREASTED TORSOS

<p>DANS LES POITRINES  MAMELÉES  LES PHÉNIX LES PHÉNIX LES  PHÉNIX  CÉLIBATAIRES ET DORÉS  LIBRES  ON ENTEND LEURS AILES  DÉPLOYÉES</p> <p>LES OISEAUX LES SIRÈNES  NAGEANTES  LES ARÊTES TRANSLUCIDES  LES AILES  LES SOLEILS VERTS LES  SOLEILS VERTS  LES PRAIRIES VIOLETTES ET  PLATES  LES CRIS LES RIRES LES  MOUVEMENTS  ELLES AFFIRMENT  TRIOMPHANT QUE TOUT  GESTE EST RENVERSEMENT  (Wittig, 1969, p. 7)</p>	<p>THE PHOENIXES THE  PHOENIXES  FREE CELIBATE GOLDEN  THEIR OUTSPREAD WINGS  ARE HEARD</p> <p>THE BIRDS THE SWIMMING  SIRENS  THE TRANSLUCENT SPANS  THE WINGS  THE GREEN SUNS THE GREEN  SUNS  THE VIOLET FLAT  GRASSLANDS  THE CRIES THE LAUGHS THE  MOVEMENTS  THE WOMEN AFFIRM IN  TRIUMPH THAT ALL  ACTION IS OVERTHROW  (Wittig, 1985, p. 5)</p>
--	---

Les vers du poème original comptent entre six et neuf syllabes, quinze pour le dernier vers. Le poème ne contient aucune rime à part dans les deux derniers vers, et les sonorités semblent assez aléatoires. Mises à part quelques répétitions, il ne semble pas y avoir d'unité entre les vers et les strophes, pas d'harmonie. Le poème n'est pas « conforme », il ne suit aucun modèle de versification.

Le fil conducteur du poème semble plutôt être son lexique. Il y a beaucoup de termes en rapport avec la lumière (dorés (deux fois), soleil (trois fois), ardeur, chaleur) et avec ce qui manque (espacements, lacunes, déserts, mort).

Les vers du poème traduit comptent entre six et neuf syllabes, seize pour le dernier vers. Il ne contient aucune rime, mais le son [i] revient plusieurs fois : « green », « seen », « dream », « speak », etc. On y retrouve le même lexique en rapport avec la lumière (golden (deux fois), sun (trois fois) et heat), et avec le manque (spaces, lacunae, deserts, death). La rime du dernier vers me semblait difficilement transférable vers l'anglais si le traducteur voulait garder son sens. Peut-être que la répétition du son [i] dans la première strophe est une forme de compensation.

Je crois que Wittig alterne dans ce poème entre des vers plutôt violents (qui mentionnent les armes, la mort, le combat) et des vers plus lumineux et joyeux (le soleil, les chants, les oiseaux). Le poème donne ainsi un aperçu du roman, qui alterne sans cesse entre brutalité, violence, bestialité et éclat, beauté, festivités.

Le poème est divisé en trois strophes, ce qui annonce les trois parties du roman. Il semble que ces trois strophes racontent l'évolution des guérillères de façon chronologique. D'abord, « les déserts verts », « les armes couchées » et « les mortes » de la première strophe m'évoquent le champs de bataille après la guerre ; puis il y a le « combat » et la renaissance avec « les phénix » ; et pour finir il y a les chants, les oiseaux, les sirènes, les soleils, etc.

À la première lecture, on voit que le traducteur est resté relativement proche du poème original. Nous allons à présent nous pencher sur la traduction de chaque vers.



Version originale	Version traduite
ILS SONT VUS LES DÉSERTS VERTS ( <i>Idem.</i> )	THE GREEN DESERTS ARE SEEN ( <i>Idem.</i> )

J'apprécie la traduction de ce vers, mais je crois que « they are seen, the deserts green » aurait mieux sonné. Cela aurait permis de garder le rythme et de faire une rime avec « green » et « seen » comme le fait Wittig avec « désert » et « vert ».

Version originale	Version traduite
ON LES RÊVE ON LES PARLERA ( <i>Idem.</i> )	THEY DREAM AND SPEAK OF THEM ( <i>Idem.</i> )

Lorsque je lis cette première strophe et notamment ces premiers vers, j'ai le sentiment que « les déserts verts » désignent les champs de bataille de la fin du roman, et « on les rêve on les parlera » rend compte du fait que les guérillères ont longtemps rêvé de leur émancipation et qu'elles en parleront durant des générations. Il me semble que l'utilisation du futur « on les parlera » illustre cette pérennité, renforcée encore par un « on » indéfini qui permet de s'éloigner du « elles » pour élargir le spectre des personnes concernées.

Par ailleurs, les deux temporalités que contient ce vers en font un indice de la chronologie inversée, et de la différence de temporalité entre la vision du lectorat et le vécu des personnages. Ce vers semble ainsi mettre le lectorat en garde : les notions de passé, de présent et de futur n'ont pas lieu d'être dans ce roman, les guérillères parleront

d'une bataille qui n'aura pas encore eu lieu aux yeux du lecteur et de la lectrice, mais qui aura déjà été vécue par le personnage « elles ».

Dans la traduction, le futur disparaît et « they » remplace « on ». Je trouve cela dommage car « they » est employé dans le roman pour désigner les guérillères, ce qui fait qu'il donne ici l'impression que l'on parle uniquement d'elles. La traduction du vers me semble donc plutôt dire que les guérillères rêvent et parlent de leur bataille au présent. Il ne rend pas tout à fait compte de ce qui est dit dans l'original. On perd le futur qui semblait annoncer la suite. Peut-être que « one dreams and will speak of them » aurait pu fonctionner. David Le Vay n'a peut-être pas interprété ces vers de la même façon que moi.

Version originale	Version traduite
LES ARMES COUCHÉES AU SOLEIL ( <i>Idem.</i> )	THE WEAPONS PILED IN THE SUN ( <i>Idem.</i> )

Dans la version originale, « les armes couchées au soleil » invoquent des corps au repos, prenant un bain de soleil. Elles perdent leur caractère menaçant, elles sont plutôt passives. Le vers dit que l'on a déposé les armes, et annonce le calme après la tempête. Cela permet de dédramatiser en quelques sortes la violence de la guerre. Aussi, dans la première partie du roman, les guérillères passent beaucoup de temps au soleil, et on peut voir une analogie entre « les armes couchées au soleil » et les descriptions des guérillères qui vont suivre. Le vers donne ainsi un aperçu de l'après-guerre.

On retrouve cette idée de l'après-guerre dans la traduction, puisque les armes sont laissées de côté de la même façon. Cependant, le traducteur a choisi le terme « piled »,

qui signifie « empilées » (O'Neill, 2013, p. 583), pour « couchées ». On dirait qu'il a souhaité rendre compte du nombre des armes plutôt que de leur non-opérationnalisation, tout en gardant le soleil qui vient peut-être adoucir l'image. Pourquoi ne pas avoir rendu compte de l'ambivalence entre apaisement et violence qui se dégage du vers original ? Le traducteur y a peut-être plutôt décelé de la violence ou souhaité, avec ce poème, annoncer le registre épique du roman. Il a aussi peut-être privilégié le jeu sonore avec « weapons » et « piled ». Aussi, le terme « piled » fait perdre l'analogie entre « les armes couchées au soleil » et les guérillères du début du roman.

Version originale	Version traduite
LES MORTES LES MORTES LES MORTES ( <i>Idem.</i> )	THE DEAD WOMEN THE DEAD WOMEN ( <i>Idem.</i> )

Le féminin marqué par le « e » à la fin de « mortes » est rendu par « women ». La répétition n'a lieu que deux fois dans la traduction, trois dans la version originale. Cela permet de ne pas trop déranger le rythme du vers : les deux versions ont à peu près le même nombre de syllabes (six et huit). Répéter une troisième fois « the dead women » aurait trop allongé le vers et donc trop perturbé le rythme. On pourrait lui reprocher d'avoir diminué le nombre de mortes, mais je trouve le choix du rythme compréhensible puisqu'il s'agit d'un poème. Une autre solution possible aurait pu être de traduire par « the dead women, the dead dead women », ou « the dead women, dead women, dead women ».

Version originale	Version traduite
CONNIVENCES RÉVOLUTIONS ( <i>Idem.</i> )	CONSPIRACIES REVOLUTIONS ( <i>Idem.</i> )

En français, une conspiration c'est un « accord secret entre deux ou plusieurs personnes en vue de renverser le pouvoir établi » (*Le Grand Robert*), et une connivence, c'est une « complicité qui consiste à cacher la faute de quelqu'un » ou plus généralement un « accord tacite » (*Le Grand Robert*). Le premier terme a une connotation plus négative que le deuxième. Wittig a donc choisi de désigner l'union des guérillères entre elles – et peut être aussi avec les hommes – avec un terme plutôt positif.

« Conspiracy » désigne « the act of plotting in secret » (O'Neill, 2013, p. 163) et « connivance » au 17ème siècle signifiait « to blink or shut the eye » (*Ibid.*, p. 162). David Le Vay a donc dû faire le choix du terme « conspiracy » pour éviter la connotation de « connivance ».

Version originale	Version traduite
C'EST L'ARDEUR AU COMBAT ( <i>Idem.</i> )	FERVOUR FOR THE STRUGGLE ( <i>Idem.</i> )

Pourquoi avoir traduit « ardeur » par « fervour » ? Les deux mots ont une signification similaire et le même nombre de syllabes, donc le rythme reste inchangé. Le traducteur a peut-être fait le choix de « fervour » pour la répétition du « f » dans « fervour » et « for ».

Ensuite, « combat » a été traduit par « struggle ». En anglais, « combat » se réfère à la guerre, et « struggle » au fait d'avoir de la difficulté de façon plus générale, et de faire un effort supplémentaire pour arriver à ses fins. Pourquoi avoir choisi ce terme ? Je trouve au contraire que la bataille de la fin est assez facilement gagnée par les guérillères ; on nous décrit surtout la difficulté des hommes et les attaques réussies des femmes, moins de « struggle » du côté de ces dernières. Pourquoi avoir fait le choix de la difficulté plutôt que d'avoir gardé le terme initial ? Il aurait pu traduire « fervour for the combat » ou « fervour for the battle ». Peut-être a-t-il encore une fois privilégié les sonorités « s » et « r » que l'on retrouve tout au long du poème.

Version originale	Version traduite
LES PHÉNIX LES PHÉNIX LES PHÉNIX ( <i>Idem.</i> )	THE PHOENIXES THE PHOENIXES ( <i>Idem.</i> )

Comme dans le dernier vers de la première strophe, le traducteur a répété deux fois le mot « phoenixes » afin de se rapprocher du rythme.

Version originale	Version traduite
CÉLIBATAIRES ET DORÉS LIBRES ( <i>Idem.</i> )	FREE CELIBATE GOLDEN ( <i>Idem.</i> )

Je trouve le choix du terme « celibate » pour traduire « célibataires » intéressant, car il a une connotation religieuse : « Unmarried, esp in obedience to a religious vow » (O'Neill, 2013, p. 124). Il est donc tout à fait approprié dans ce contexte puisqu'après

la guerre, les guérillères érigent la féminité comme le centre d'une religion. Mais il peut aussi s'agir d'un faux sens. « Single » ou « unmarried » auraient été d'autres possibilités.

Version originale	Version traduite
ON ENTEND LEURS AILES DÉPLOYÉES ( <i>Idem.</i> )	THEIR OUTSPREAD WINGS ARE HEARD ( <i>Idem.</i> )

Le traducteur a rendu le « on » indéfini en échangeant l'ordre de la phrase : l'objet « their outspread wings » est placé avant le participe passé « are heard ». Cela permet d'éviter de mettre un sujet qui n'aurait pas eu le même caractère indéfini.

Le poème traduit reste ainsi relativement proche du poème original, avec la même ambivalence entre violence et apaisement. En revanche, je trouve que le caractère annonciateur de cet incipit est moins évident dans la traduction car on perd par deux fois des indices de la suite du roman dans la première strophe.

Le poème de fin

Le poème de fin se présente de la même façon que celui du début : en majuscules sur une page blanche. Il interrompt le récit comme le font les pages de prénoms, mais ne met pas fin au roman : il reste quelques pages après.

Version originale	Version traduite
<p>           URSULE OBI ANTIGONE            ANTIGONE AGNETHE            NON – SIGNES DÉCHIRANT            SURGIS VIOLENCE DU BLANC            DU VIVACE DU BEL              AUJOURD’HUI            D’UN GRAND COUP D’AILE              IVRE            TROUÉ DÉCHIRÉ LE CORPS            (INTOLÉRABLE)            ÉCRIT PAR DÉFAUTS         </p> <p>           SURGIS NON – SIGNES              ENSEMBLE            ÉVIDENTS – DÉSIGNÉ LE              TEXTE            (PAR MYRIADES              CONSTELLATIONS)            QUI MANQUE         </p> <p>           LACUNES LACUNES LACUNES            CONTRE TEXTES            CONTRE SENS            CE QUI EST À ÉCRIRE              VIOLENCE            HORS TEXTE            DANS UNE AUTRE ÉCRITURE            PRESSANT MENAÇANT            MARGES ESPACES              INTERVALLES            SANS RELÂCHE            GESTE RENVERSEMENT            (Wittig, 1969, p. 205)         </p>	<p>           URSULA OBI ANTIGONE            ANTIGONE AGNETHE            NO/ SYMBOLS TEARING            ARISE VIOLENCE FROM THE              WHITENESS            OF THE UNDYING BEAUTIFUL              PRESENT            WITH A GREAT DRUNKEN              WING-BEAT            THE BODY RIDDLED TORN            (INTOLERABLE)            WRITTEN BY DEFAULT         </p> <p>           ARISE NO/ SYMBOLS MASSED            EVIDENT/ THE DESIGNATED              TEXT            (BY MYRIAD              CONSTELLATIONS)            FAULTY            LACUNAE LACUNAE            AGAINST TEXTS            AGAINST MEANING            WHICH IS TO WRITE              VIOLENCE            OUTSIDE THE TEXT            IN ANOTHER WRITING            THREATENING MENACING            MARGINS SPACES INTERVALS            WITHOUT PAUSE            ACTION OVERTHROW            (Wittig, 1985, p. 143)         </p>

Le poème est divisé en trois strophes inégales. Dans la traduction, la deuxième et la troisième strophe ont été réunies en une seule. Les vers originaux font entre cinq et huit syllabes et les vers traduits font entre deux et dix syllabes. Le poème comporte trois rimes ou assonances dans la troisième strophe, que le traducteur n'a pas pu garder à l'identique, mais qu'il a rendues avec des sons différents à des endroits similaires. L'original ne semble pas avoir de forme cohérente, les vers ne sont pas accordés, il n'y a pas de symétrie dans le poème, pas d'ordre. Il me semble donc normal que le traducteur n'ait pas tenté d'ordonner et de conformer le poème traduit. Je pense qu'il a eu raison de privilégier le sens du poème plutôt que la forme.

Ce poème est traversé par la violence de ce qui manque, des lacunes, de ce qui est à écrire, thèmes qui étaient déjà présents dans le précédent poème.

Version originale	Version traduite
URSULE OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETHE ( <i>Idem.</i> )	URSULA OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETHE ( <i>Idem.</i> )

D'abord, on retrouve les prénoms qui ne choquent plus à présent, puisque l'on s'est habitué à les voir apparaître de temps à autre en majuscules sur la page de droite, interrompant ainsi notre lecture. David Le Vay les a traduits comme il a traduit en général les prénoms du roman : en les adaptant à l'anglais.

Version originale	Version traduite
URSULE OBI ANTIGONE	URSULA OBI ANTIGONE



ANTIGONE AGNETHE NON – SIGNES DÉCHIRANT ( <i>Idem.</i> )	ANTIGONE AGNETH NO/ SYMBOLS TEARING ( <i>Idem.</i> )
--	--

Puis le « non » semble interrompre la liste de prénoms. Le poème se trouve sur une page de droite, en majuscules, interrompant un paragraphe en son centre. Il a donc les mêmes caractéristiques que les listes de prénoms. De plus, le roman se termine deux pages plus loin sans que l'on retrouve les prénoms. Wittig a écrit à ce propos : « Cette liste [de prénoms] est ouverte et fermée par un poème écrit dans les mêmes caractères. » (Wittig, 1994, p. 117). On peut donc penser que le « non » interrompt la liste des prénoms, et que le poème les remplace.

Ensuite, il n'est pas dit que les signes *sont* déchirants, mais qu'ils *déchirent* : « déchirant » n'est pas l'adjectif de « signes », car il n'est pas accordé au pluriel. Ce n'est pas un adverbe car il se réfère au nom commun « signes » et non à un verbe, adverbe ou adjectif. C'est donc un participe présent : les signes *déchirent* quelque chose. On peut en déduire que les signes interrompent la liste de prénoms, déchirant la page qui leur est normalement dédiée. En mettant fin à ce rituel, ils empêchent de nommer les guérillères et créent un espace, un manque.

C'est également le cas dans la traduction : « no » vient mettre fin à l'énumération des prénoms. Le tiret est remplacé par une barre oblique qui me semble plus forte : le tiret peut être interprété comme l'indicateur d'une pause dans le récit, d'une digression, mais il peut aussi être perçu comme le lien entre deux éléments. Je ne crois pas que la barre oblique ait la même connotation : elle se dresse au milieu du vers et marque une réelle séparation entre « no » et « symbols ». Je trouve qu'elle renforce l'idée d'arrêt. La barre oblique peut également être associée à l'idée de comparaison, mais je ne trouve pas qu'elle ait cette connotation ici. Peut-être le traducteur a-t-il souhaité utiliser

des barres obliques pour rappeler celles présentes tout au long du roman lorsque des chansons sont citées. Peut-être a-t-il vu ces éléments de ponctuation comme un motif récurrent qu'il a souhaité rendre dans le poème final.

En somme, Le Vay a traduit « déchirant » par « tearing », qui a le même sens. Il a ainsi bien rendu le fait que les symboles *déchirent* plutôt que d'être déchirants.

Version originale	Version traduite
URSULE OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETHE NON – SIGNES DÉCHIRANT SURGIS VIOLENCE DU BLANC DU VIVACE DU BEL AUJOURD'HUI ( <i>Idem.</i> )	URSULA OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETH NO/ SYMBOLS TEARING ARISE VIOLENCE FROM THE WHITENESS OF THE UNDYING BEAUTIFUL PRESENT ( <i>Idem.</i> )

Plus loin, le fait que la terminaison de « surgis » soit un « s » me fait dire que c'est un impératif. Il pourrait également s'agir d'un adjectif, mais je pense que l'autre lecture est plus probable. Dans ce cas, ce ne sont pas les « signes déchirants » qui sont implorés de surgir puisque le verbe n'est pas conjugué à la deuxième personne du pluriel « surgissez ». Je crois que c'est à la violence que l'on donne l'impératif de surgir. Ensuite, le terme « blanc » peut être interprété de plusieurs façons : il peut être le complément de la violence, comme « la violence de ce qui est blanc, vivace etc. », ou bien il peut être associé à « vivace » et ainsi faire penser que la violence naît du blanc, qu'elle y trouve sa vivacité. Si l'on interprète ces deux vers de la même façon que les précédents, dans les deux cas, cela signifie que l'espace blanc, laissé par la liste de prénoms déchirée, est source de violence.

Il y a également un contraste entre la « violence » et les termes « vivace » et « bel ». Ce contraste est aussi dans la traduction avec « violence », « undying » et « beautiful ».

Cependant, quelque chose change dans la traduction : c'est dû à l'ajout de « of » au début du quatrième vers. Selon l'interprétation que je fais de ces vers, « du blanc du vivace du bel aujourd'hui » se suivent comme une énumération des éléments dont surgit la violence. Dans la traduction, le « of » signifie que la blancheur se réfère au « vivace et au bel aujourd'hui » : « the whiteness of the undying beautiful present », « la blancheur du vivace et du bel aujourd'hui ». Il s'agit ici d'un ajout, d'une précision. Le vers original est plus évasif, laisse place à plusieurs lectures possibles du fait du mot « du ». Mais l'anglais n'a pas de terme qui puisse rendre compte de l'ambiguïté de ce mot. Si le traducteur n'avait pas ajouté « of », il n'y aurait eu aucun doute sur le fait qu'il s'agissait d'une énumération : « the whiteness the undying beautiful present ». Il aurait pu traduire « the whiteness of/from the undying beautiful present », pour ne pas avoir à faire un choix. Cela aurait été cohérent avec l'utilisation qu'il fait des barres obliques dans ce même poème. Mais il a préféré ajouter « of » et lier ainsi la blancheur au reste du vers. Ce petit mot, « of », signifie que la violence surgit du présent blanc, vivace et beau. La violence ne peut ainsi pas être associée au blanc de la page. Ce choix montre que le traducteur a fait une lecture du poème différente de la mienne.

Version originale	Version traduite
URSULE OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETHE NON – SIGNES DÉCHIRANT SURGIS VIOLENCE DU BLANC DU VIVACE DU BEL AUJOURD'HUI	URSULA OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETH NO/ SYMBOLS TEARING ARISE VIOLENCE FROM THE WHITENESS OF THE UNDYING BEAUTIFUL PRESENT

D'UN GRAND COUP D'AILE IVRE TROUÉ DÉCHIRÉ LE CORPS <i>(Idem.)</i>	WITH A GREAT DRUNKEN WING-BEAT THE BODY RIDDLED TORN <i>(Idem.)</i>
--	--

Ici, le corps est troué et déchiré par un grand coup d'aile ivre. On retrouve alors la notion de déchirement : les signes déchirent et le corps est déchiré. On peut donc en déduire que les signes déchirent le corps en déchirant la page de prénoms. Le fait de censurer les noms de femmes est donc associé à une violence exercée sur le corps. Wittig montre ainsi la violence du langage sur nos corps.

De plus, les quatre derniers vers cités sont une référence aux premiers vers du poème « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » de Stéphane Mallarmé : « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre ». Wittig a remplacé « vierge » par « blanc », ce qui me fait penser qu'elle a souhaité évoquer la page blanche avec ce choix de mot. La référence à Mallarmé semble ainsi renvoyer au fait que les femmes sont évacuées de la tradition littéraire masculine : la liste des prénoms de femmes est interrompue par les vers d'un homme, que Wittig détourne afin de leur faire dire la violence du langage sur le corps.

David Le Vay a gardé les mêmes termes dans la traduction : « riddled » (emplis de trous) pour « troué », et « torn » pour « déchiré ». On retrouve donc l'association entre « the body torn » et « symbols tearing ». En revanche, le poème traduit laisse peu apparaître la référence silencieuse à Mallarmé. Le traducteur avait ici le choix entre traduire les vers du poème en espérant que les lecteurs et lectrices les plus aguerris devinent la référence – ce qu'il a fait – ou trouver un poème équivalent dans la langue cible. Cette deuxième alternative me semblait difficilement conciliable avec ce poème à cause de la répétition de « déchirant/déchiré », qui permet la filiation entre les signes

et le corps. Le traducteur aurait alors dû trouver un poème qui permette un lien similaire. De plus, il aurait été difficile de garder le sens du poème en changeant la référence. Je pense donc que le traducteur a fait le bon choix.

Version originale	Version traduite
URSULE OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETHE NON – SIGNES DÉCHIRANT SURGIS VIOLENCE DU BLANC DU VIVACE DU BEL AUJOURD’HUI D’UN GRAND COUP D’AILE IVRE TROUÉ DÉCHIRÉ LE CORPS (INTOLÉRABLE) ÉCRIT PAR DÉFAUTS ( <i>Idem.</i> )	URSULA OBI ANTIGONE ANTIGONE AGNETH NO/ SYMBOLS TEARING ARISE VIOLENCE FROM THE WHITENESS OF THE UNDYING BEAUTIFUL PRESENT WITH A GREAT DRUNKEN WING-BEAT THE BODY RIDDLED TORN (INTOLERABLE) WRITTEN BY DEFAULT ( <i>Idem.</i> )

Le terme « intolérable » mis entre parenthèses donne l’impression que l’on passe d’un point de vue omniscient à un point de vue interne : comme si soudainement, le narrateur ou la narratrice nous donnait son avis « (c’est intolérable) » pour ensuite continuer son récit. Le traducteur a gardé ce vers à l’identique.

En revanche, dans le vers suivant, David Le Vay n’a pas pris en compte le pluriel de « défauts ». Le vers original ne dit pas « écrit par défaut » dans le sens d’écrire car il n’y a pas d’autre alternative, il est au pluriel, ce qui signifie que l’on écrit *par les défauts*, ou à *partir des défauts*. Aussi, si « écrit » est un adjectif qui se réfère au corps troué et déchiré, alors le vers dit que l’on écrit les corps à partir de leurs défauts, ou à

partir des choses qui font défaut, qui manquent. Le traducteur a choisi « written by default » qui veut dire « écrit par défaut ». Il aurait pu laisser le mystère comme dans l'original : « written by defaults ».

Version originale	Version traduite
SURGIS NON – SIGNES ENSEMBLE ÉVIDENTS – DÉSIGNÉ LE TEXTE (PAR MYRIADES CONSTELLATIONS) QUI MANQUE ( <i>Idem.</i> )	ARISE NO/ SYMBOLS MASSED EVIDENT/ THE DESIGNATED TEXT (BY MYRIAD CONSTELLATIONS) FAULTY ( <i>Idem.</i> )

Le premier vers de la deuxième strophe comporte trois des mots de la première strophe : « surgis non – signes ». L'ordre de ces mots est changé : c'était « non – signes » puis « surgis ». On retrouve également les trois mêmes mots en anglais, avec la barre oblique qui remplace le tiret.

Ici, le tiret peut donner l'impression d'un retour en arrière : cette strophe contredit la précédente. « Surgis » est réfuté par « non » et les signes se rassemblent plutôt que de déchirer, ils sont évidents. Aussi, si l'on associe le premier tiret au suivant, on peut les voir comme deux parenthèses qui interrompent le récit. Et si on lit cette strophe en faisant abstraction de ce qui est entre tirets et entre parenthèses, on lit : « Surgis non, désigné le texte qui manque ». Cela donne l'impression que l'autrice change d'avis : surgis le texte – non, plutôt désigné le texte.

Cette lecture est plus difficile en anglais, car comme je l'ai dit précédemment, les barres obliques ne permettent pas d'indiquer une pause ou une digression dans le récit. Je trouve cette traduction très mystérieuse, peut-être est-ce volontaire de la part du traducteur. En effet, le poème original est plutôt énigmatique.

Enfin, Le Vay a choisi de rendre « qui manque » par « faulty » plutôt que « missing », et je trouve cette interprétation plus forte. Pour le traducteur, le texte désigné n'est pas un manque, c'est une erreur. Je trouve ce choix dommage car on perd un peu le thème du poème qui me semblait justement être la violence du manque. Il s'agit d'une exagération de la part du traducteur.

Version originale	Version traduite
LACUNES LACUNES LACUNES CONTRE TEXTES CONTRE SENS CE QUI EST À ÉCRIRE VIOLENCE HORS TEXTE DANS UNE AUTRE ÉCRITURE PRESSANT MENAÇANT MARGES ESPACES INTERVALLES SANS RELÂCHE GESTE RENVERSEMENT. <i>(Idem.)</i>	LACUNAE LACUNAE AGAINST TEXTS AGAINST MEANING WHICH IS TO WRITE VIOLENCE OUTSIDE THE TEXT IN ANOTHER WRITING THREATENING MENACING MARGINS SPACES INTERVALS WITHOUT PAUSE ACTION OVERTHROW <i>(Idem.)</i>

D'abord, on voit que certains vers de la strophe originale riment : « textes » puis « texte », « sens » avec « violence », « pressant », « menaçant », « sans » et

« renversement ». Le traducteur a rendu ces rimes de façon très similaire : « texts » et « text », « meaning » avec « writing », « threatening », « menacing ».

Ensuite, le rapport à ce qui manque est évident : on parle de « lacunes », de « contre sens », d'« hors texte », de « marges espaces intervalles ». Le traducteur a gardé ces termes dans son poème. Il a choisi de répéter deux fois « lacunae » au lieu de trois. Peut-être a-t-il souhaité être constant avec le poème de début.

Aussi, « contre texte » désigne un texte d'opposition, ce qui rappelle l'idée de combat. Il aurait été intéressant de le traduire par « counter text », l'équivalent anglais. De même, le « contre sens » pourrait désigner une opposition, une déconstruction des sens patriarcaux. Le traducteur aurait pu le traduire par « counter meaning ». Le terme « counter », qui signifie « contrer », aurait peut-être permis de marquer l'opposition plus fermement, mais « against » fonctionne très bien.

Version originale	Version traduite
LACUNES LACUNES LACUNES CONTRE TEXTES CONTRE SENS CE QUI EST À ÉCRIRE VIOLENCE <i>(Idem.)</i>	LACUNAE LACUNAE AGAINST TEXTS AGAINST MEANING WHICH IS TO WRITE VIOLENCE <i>(Idem.)</i>

Dans le quatrième vers, il y a un lien entre la violence et ce qui est à écrire, ce qui peut rappeler la première strophe. Dans la traduction, je lis plutôt que les lacunes et le fait d'aller contre le texte et contre le sens reviennent à écrire la violence. Je pense que l'on reste dans la même idée : le fait de ne pas dire ou de ne pas écrire, est violent.



Version originale	Version traduite
LACUNES LACUNES LACUNES CONTRE TEXTES CONTRE SENS CE QUI EST À ÉCRIRE VIOLENCE HORS TEXTE DANS UNE AUTRE ÉCRITURE PRESSANT MENAÇANT ( <i>Idem.</i> )	LACUNAE LACUNAE AGAINST TEXTS AGAINST MEANING WHICH IS TO WRITE VIOLENCE OUTSIDE THE TEXT IN ANOTHER WRITING THREATENING MENACING ( <i>Idem.</i> )

Enfin, il a choisi de traduire « pressant » par « threatening », soit « menaçant ». Le Vay a donc fait le choix de rendre compte de la menace par deux fois, à la place de traduire « pressant », « urgent ». Il amplifie encore une fois ce qui est dit dans l'original.

En somme, mon interprétation de l'original repose sur le premier « non » qui met fin à la liste des prénoms. Tout le reste du poème suit cette interprétation. D'autres lectures sont possibles, et je pense que David Le Vay n'a pas fait la même que moi. Ma compréhension du poème est donc incompatible avec la façon dont Le Vay l'a traduit. Si j'avais lu la traduction anglaise seulement, je n'aurais pas songé à l'interprétation que j'ai faite de l'original.

Cependant, il y a aussi des éléments qui touchent à la forme du poème indépendamment de mon interprétation : le traducteur a réuni les deux dernières strophes et a choisi de ne pas terminer le poème avec un point. Je ne parviens pas à expliquer ces choix.

De plus, il amplifie certains aspects du poème, notamment en lien avec la violence, et j'ai constaté une amplification similaire à d'autres endroits du roman. Wittig a trouvé

un équilibre entre la violence des guérillères et les revendications qu'elles expriment, équilibre qui légitime selon moi cette violence, qui l'explique. Le fait d'amplifier la violence est périlleux car cela met cet équilibre en danger, et perdre cet équilibre revient à rendre cette violence injustifiée.

Ces poèmes défient donc les codes de la poésie par leur forme singulière et leur dissonance. Ils servent ainsi de miroir à la révolution que constitue ce roman, dans lequel il n'y a plus ni lois ni normes. Le Vay est resté très proche des poèmes originaux d'un point de vue syntaxique. D'un point de vue sémantique, il a étiré le sens des poèmes par endroits. Wittig défie ainsi les lois de la poésie mais aussi les lois de la littérature et de l'écriture de façon générale. Ce défi passe également par son utilisation de la ponctuation.

### 3.3.2 Construction des phrases

J'ai parlé plus tôt du roman comme d'un montage, un assemblage fragmenté. C'est cette forme très singulière qui lui donne son rythme :

Le rythme est tributaire avant tout de la façon dont le texte est fragmenté. Ici il n'y a pas de fluidité, pas de lien entre les séquences. L'effet recherché est de souffle court, de rapidité, comme dans une bataille, comme quand des pieds nombreux frappent le sol. (Wittig, 2001, p. 120)

Le roman est saccadé par les paragraphes dont il est fait et par les espaces qui les séparent. Il est assemblé tel un montage d'éléments distincts qui forment un tout cohérent une fois agencés. Le lectorat est happé par les grands espaces entre chaque paragraphe, qui permettent des pauses, des aérations dans le récit. Ces espaces créent un équilibre avec le rythme des paragraphes, qui sont souvent faits de répétitions et d'énumérations sans virgules. La ponctuation joue donc un rôle important dans

l'interprétation que l'on fait de ce roman, car elle garantit son rythme. L'absence de virgules permet d'accélérer le récit, de faire s'enchaîner les éléments rapidement.

### Ponctuation

Landry et Leguerrier (2018, p. 12-13) font un lien entre la proximité des guérillères, le fait qu'elles se rapprochent physiquement les unes des autres pour combattre, et l'absence de virgules qui « reproduit au niveau formel » cet impératif de rester groupées. Ils citent notamment un extrait intéressant à cet égard :

Version originale	Version traduite
<p>[...] Il y a dans les paniers des feuilles de châtaignier de charme d'érable de giroflier de gaïac de copayer de chêne de mandarinier de saule de hêtre rouge d'orme de platane de térébinthe de latanier de myrte. Tébaïre Jade les disperse dans la salle en criant mes amies, ne vous laissez pas abuser par votre imagination. Vous vous comparez entre vous aux fruits du châtaignier aux clous de girofle aux mandarines aux oranges vertes, mais vous n'êtes que les fruits de l'apparence. Comme les feuilles au moindre souffle vous vous envolerez, si belles que vous soyez, si fortes, si légères, d'un entendement si subtil si prompt. Redoutez la dispersion. Restez jointes comme les caractères</p>	<p>[...] In the baskets there are leaves of chestnut hornbeam maple clove guaiac copal oak madarine willow copper-beech elm plane terebinth latania myrtle. Tébaïre Jade scatters them in the room crying, Friends, do not let your imagination deceive you. You compare yourselves privately to the fruits of the chestnut cloves mandarines green oranges but you are fruits only in appearance. Like the leaves you fly away at the slightest breeze, beautiful strong light subtle and prompt of understanding as you are. Beware of dispersal. Remain united like the characters in a book. Do not abandon the collectivity. [...] (Wittig, 1985, p. 58)</p>

d'un livre. Ne quittez pas le recueil. [...] (Wittig, 1969, p. 81-82)	
--	--

Dans cet extrait, les paroles de Tébaïre Jade « Restez jointes comme les caractères d'un livre » sont illustrées par les énumérations sans virgules, qui permettent de rapprocher les éléments dont elles sont faites. La traduction en fait de même, et va un peu plus loin en ajoutant une énumération similaire à la fin du paragraphe : « beautiful strong light subtle and prompt of understanding ». Dans l'original, cette phrase comporte trois virgules.

Il y a un extrait similaire plus loin (Wittig, 1969, p. 168), avec de grandes énumérations dénuées de virgules. Le traducteur a, là aussi, supprimé la ponctuation de la même façon (Wittig, 1985, p. 116).

La suppression des virgules est une tendance générale dans le roman, même en dehors des énumérations. David Le Vay en ajoute parfois, ce qui modifie un peu le rythme du roman :

Version originale	Version traduite
La femme est sous le toit de son mari comme le chien dans les chaînes. Rarement l'esclave goûte la douceur de l'amour, la femme jamais. (Wittig, 1969, p. 155)	The woman under the roof of her husband is like a chained dog. The slave, rarely, tastes the delight of love, the woman, never. (Wittig, 1985, p. 108)

Je trouve dommage d'avoir ajouté des virgules dans la dernière phrase, cela change son rythme. Peut-être que « Rarely does the slave taste the delight of love, and the woman never » aurait pu fonctionner.

Encore une fois, nous sommes ici face à un décalage entre l'anglais et le français. Le traducteur est parfois contraint d'ajouter des virgules pour se faire comprendre, mais il reste généralement très proche de la ponctuation de l'original.

#### Formulation

Wittig formule également les phrases de façon singulière. Nous avons vu plus tôt que le placement syntaxique du pronom « elles » rendait le récit étrange par endroits. Il y a un autre élément syntaxique récurrent dans le roman qui ajoute à cette étrangeté : il s'agit des prétéritives qui apparaissent dans la deuxième partie du roman, lorsque les guérillères contredisent les valeurs qu'elles avaient mises de l'avant dans la première partie :

Version originale	Version traduite
<p>Elles ne disent pas que les vulves dans leurs formes elliptiques sont à comparer aux soleils, aux planètes, aux galaxies innombrables. Elles ne disent pas que les mouvements giratoires sont comme les vulves. Elles ne disent pas que les vulves sont des formes premières qui comme telles décrivent le monde dans tout son espace, dans tout son mouvement. Elles ne créent pas dans leurs discours des figures</p>	<p>They do not say that vulvas with their elliptical shape are to be compared to suns, planets, innumerable galaxies. They do not say that gyratory movements are like the vulvas. They do not say that the vulva is the primal form which as such describes the world in all its extent, in all its movement. They do not in their discourses create conventional figures derived from these symbols. (Wittig, 1895, p. 61)</p>

conventionnelles à partir de ces symboles. (Wittig, 1969, p. 86)	
--	--

Wittig utilise ici des prétérations : une figure rhétorique par laquelle on affirme passer sous silence une chose dont on parle néanmoins (Wittig, 1994, p. 120). Pour Wittig, « c'est une façon ironique de se défaire des féminaires de la première partie ». Ces prétérations servent, tout comme les cercles, à prévenir contre une lecture linéaire du texte (*Idem.*). Cette figure représente donc un élément constitutif du récit. David Le Vay les a très bien traduites, et a ainsi su donner à son texte un caractère étrange, qui est peut-être moins marqué que dans l'original, mais qui demeure présent.

### 3.3.3 Néologismes

Wittig invente beaucoup de mots, que l'on peut retrouver dans ses différents ouvrages :

Ces inventions lexicales, ces détournements sémantiques sont à la fois très visibles (parfois en première page) et discrets – la pratique néologique reste relativement marginale chez Wittig. Ils traduisent pourtant une préoccupation lexicale constante chez elle. *Opoponax*, *glénures*, *guérillères* sont la trace la plus visible du rapport que l'œuvre de Wittig entretient à l'innommé : « ce qui n'a pas de nom pour l'heure » (*Le corps lesbien*, p. 7), ce qui est exclu des nomenclatures et des dictionnaires, voilà ce qui appelle un effort de nomination. Le néologisme rend visible une insatisfaction à l'égard de la langue telle qu'elle a cours. (Auclerc et Chevalier, 2012, p. 258, en italique dans le texte).

Je vais donc à présent me pencher sur certains néologismes de ce roman, et observer leur traduction.

## Guérillères

Le terme « guérillère », qui a donné son nom au roman, semble être un mélange des mots « guerrière » et « guérilla » (qui vient de l'espagnol « guerrilla »). La « guérilla » relève du harcèlement : « Guerre de détail, de coups de main, de harcèlement » (*Le Grand Robert*). C'est effectivement ainsi qu'« elles » se comportent envers les hommes : des agressions et des moqueries perpétuelles. « Guerrière », moins usité que « guerrier » mais régulièrement formé, désigne une personne qui fait la guerre. Le terme « guérillères » désigne donc des combattantes, et sa ressemblance avec « guerrière » rend audible le féminin. Ce mot représente donc parfaitement le personnage pluriel « elles ».

David Le Vay a gardé le mot à l'identique dans sa traduction, avec les accents. Le terme « guérilla » est identique en anglais, « guerrilla », et a la même signification : « a member of a small, independant, often politically motivated armed force making surprise attacks, eg against governement troops » (O'Neill, 2013, p. 336). Il est donc probable que le lecteur ou la lectrice anglophone fassent le rapprochement entre le titre du roman et le terme « guerilla ». En revanche, il n'existe pas de mot anglais similaire à « guerrière » : l'équivalent est « warrior ». Le traducteur aurait pu tenter de mélanger les deux termes pour reproduire ce qu'avait fait Wittig, mais il aurait été difficile de conserver le féminin. Il aurait pu tenter de former un féminin avec « warrior » selon la même construction que « waitress » : « warrioreess », même si cela sonnait bizarre. Une autre solution aurait été, comme le fera Barbara Godard quelques années plus tard avec *Lovhers* (traduction du recueil *Amantes* de Nicole Brossard), de traduire « warrihers » – bien que le féminin soit moins clairement perceptible.

Gabriele Meixner, éditrice et traductrice allemande de Wittig, n'avait pas non plus d'équivalent pour le terme « guérillère ». Elle a donc choisi d'appeler sa traduction

avec le premier titre auquel avait pensé Wittig : *La conjuration de Balkis*, en ajoutant le néologisme original en sous-titre, ce qui donne : *Die Verschwörung der Balkis : Les Guérillères* (Auclerc et Chevalier, 2012, p. 159). Cela aurait pu être une solution pour David Le Vay également, mais il n'aurait pas pu s'inspirer de la traduction allemande car elle a été publiée plusieurs années après sa propre traduction, en 1980.

### Féminaires

Dans la première partie du roman, les guérillères glorifient la féminité telle une divinité lumineuse autour de laquelle elles fondent leur imaginaire. Elles créent pour cela des « féminaires » : ce sont des petits livres auxquels elles se réfèrent souvent, qui décrivent leurs sexes et le monde qui les entoure. Ils sont faits de nombreuses pages blanches sur lesquelles on trouve « des mots imprimés en caractères majuscules [...] isolés au milieu de la page » (Wittig, 1969, p. 17-18). Il semble y avoir une analogie avec le roman lui-même, et avec les pages de prénoms qui le parsèment.

Le terme « féminaire » n'existe pas dans la langue française. Je pense qu'il s'agit d'une fusion entre les mots « féminin » et « bréviaire », qui désigne le « livre de l'office divin, renfermant les formules de prières par lesquelles l'Église loue Dieu chaque jour et à toute heure » (*Le Grand Robert*). Le terme associe ainsi le fait d'être femme à la religion catholique. Le Vay a gardé la même association de mots en anglais : « breviary » et « feminine » qui donnent « feminary ». Dans la version originale comme dans la version traduite, on retrouve également une sonorité commune avec « séminaire » (« seminary ») qui désigne l'école de formation des prêtres et les cours de façon plus générale (*Le Grand Robert*). En traduisant « féminaire » par « feminary », David Le Vay a fait un transfert linguistique qui fonctionne très bien : les deux termes ont les mêmes connotations, le même effet sur la compréhension du lecteur.



## Glénures

Dans la première partie du roman, il est question de petits animaux que les guérillères tiennent en laisse : les « glénures ». Laurence M. Porter compare les « glénures » à des pénis que les guérillères auraient apprivoisés et qu'elles tiendraient en laisse (Porter, 1989, p. 96). En effet, ces petites créatures « s'enfilent systématiquement dans les interstices qui peuvent donner passage à leur corps » (Wittig, 1969, p. 28), comportement que Porter appelle « a penetration both stupid and incomplete » (Porter, 1989, p. 96).

« Glénure » est un mot que Wittig a inventé, et qu'elle conjugue au féminin. Ce terme me fait penser à « glanure », que l'autrice a d'ailleurs employé dans un de ses articles. Le mot « glanure » désigne « ce que l'on recueille dans un domaine déjà exploité » et une « courte note sur un sujet scientifique » (*Le Grand Robert*). Aussi, le verbe « glaner » signifie ramasser des glands. Je ne vois pas de rapport avec le phallus, les mots sonnent simplement pareil. En revanche, « glanure » ressemble un peu à « graine » et « gland », termes qui renvoient au pénis. Peut-être est-ce un choix délibéré de la part de Wittig.

L'équivalent anglais de « glaner » est « to glean ». On peut y voir un lien avec la traduction de David Le Vay « glenuri » (Wittig, 1985, p. 22), mais encore une fois, je ne vois pas de lien sémantique puisque « to glean » signifie « to collect bit by bit (information, etc.) often with difficulty » (O'Neill, 2013, p. 321). Une autre solution de traduction aurait été de traduire « glénure » par « gleanises » qui ressemble à « penises ». Le mot aurait ainsi eu une connotation similaire. Cependant, il aurait fallu, pour cela, que le traducteur interprète ces créatures comme Porter, c'est-à-dire comme des pénis apprivoisés.

## Ospah

L'« Ospah » est l'arme des guérillères. Le mot commence par un O car c'est leur symbole. Je ne crois pas que le terme soit inspiré d'un autre mot.

Pour Benoît Auclerc, l'ospah est une

arme invisible qui se révèle très efficace dès lors qu'elle se manifeste, l'ospah présente certains points communs avec l'effort de nomination tel qu'il se manifeste chez Wittig : "ce qui n'a pas de nom pour l'heure" peut s'avérer être une arme redoutable une fois nommé. (Auclerc et Chevalier, 2012, p. 265)

Le traducteur l'a gardé à l'identique.

### 3.3.4 Jeux de mots

Refaire le langage passe donc par la création de nouveaux termes, mais aussi par le fait de jouer sur les sonorités et les différents sens des mots. Par exemple, dans la première partie du roman, lorsque les guérillères parlent et exposent leurs sexes, le terme « nymphe » apparaît plusieurs fois. En français, ce terme a un double sens : il désigne à la fois les créatures féminines de la mythologie grecque, et les lèvres vaginales qui entourent le sexe féminin. En anglais, « nymph » ne porte pas ces deux significations, seulement celle des créatures divines (O'Neill, 2013), et « labia » désigne les lèvres vaginales. Le traducteur a donc dû faire un choix entre les deux significations, et il a choisi « labia » (Wittig, 1985, p. 9) abandonnant ainsi le lien avec les créatures mythologiques. Je pense qu'il a fait le bon choix, car plus loin, il y a une description des « nymphes » qui fait comprendre au lecteur qu'il s'agit du sexe de la femme et non de femmes. Cette description est assez subtile, et je pense que l'autrice se joue de l'ambivalence du terme. Par exemple, dans cette description, elle parle des « nymphes

naines » (Wittig, 1969, p. 41). Je pense qu'elle a fait le choix du terme « naines » pour alimenter l'ambiguïté, faire penser à une description de créatures tout en suggérant qu'il s'agit du sexe féminin. Malheureusement, l'anglais ne permet pas une telle ambiguïté. David Le Vay a donc fait le choix de perdre en subtilité et de gagner en clarté, étant donné l'impossibilité de trouver un équivalent.

Dans la dernière partie du roman, il y a une phrase qui joue sur la sonorité du terme « guerre » : « Elles disent, guerre, à moi. Elles disent guerre, en avant. » (Wittig, 1969, p. 172). Il y a plusieurs jeux de mots dans la première phrase : « guerre, à moi » fait penser à « gare à moi », comme pour signifier qu'elles sont dangereuses ; les guérillères semblent aussi dire « guerre, à moi » dans le sens de « guerre, à l'aide », comme si la guerre pouvait leur venir en aide ; et « guerre, à moi » peut aussi signifier que la guerre leur appartient, qu'elles se l'approprient. Ces jeux de mots me semblent difficiles à rendre en anglais. David Le Vay a tenté de se rapprocher du sens de la phrase : « They say, War, rally ! They say, War, forward ! » (Wittig, 1985, p. 120). La majuscule de « War » donne l'impression, comme dans l'original, que les guérillères s'adressent à cette dernière : « guerre, rassemble-toi ! » et « guerre, en avant ! ». Aussi, le traducteur a tenté un jeu sur les sonorités avec « war, forward » : « forward » contient le mot « war », et peut faire penser à « war for war », « guerre pour guerre ». Il peut également s'agir d'un jeu avec les homophones « foreword » (avant-propos) et « forewarn » (prévenir). Le traducteur n'a ainsi pas réussi à rendre les différents sens du jeu de mot original. Il a cependant inventé un nouveau jeu avec des mots similaires, mais en leur donnant des sens différents. Il s'est donc adapté à l'asymétrie entre les deux langues.

J'ai ainsi étudié la façon dont la féminisation du texte était rendue dans la traduction à travers l'utilisation de « the women », la féminisation des mots et le fait de nommer le féminin. Je me suis ensuite penchée sur les descriptions qui valorisaient les corps, les moquaient ou les montraient de façon ambivalente. Je me suis enfin intéressée à la

façon dont Wittig refait le langage dans les poèmes et dans ses constructions de phrases, mais aussi avec les néologismes et jeux de mots. Je vais à présent m'appuyer sur ces observations afin de répondre à ma question de départ sur la nature de la traduction réalisée par David Le Vay.

## CONCLUSION

Dans *Les guérillères*, Monique Wittig remet en question le langage tel qu'on le connaît : le masculin comme générique qui l'emporte sur le féminin et occupe tout l'espace sémantique, le féminin cantonné à un espace réduit fait de formes trop souvent négatives et péjoratives. Wittig a pour cela trouvé de nouvelles formules et de nouvelles façons d'utiliser la langue française en la modulant et en la triturant afin de lui faire prendre la forme de sa réflexion. Dans le roman, cela se fait d'abord par un échange des rôles des genres dans la langue : le féminin devient omniprésent et l'emporte sur le masculin, tandis que le masculin devient presque inexistant, moqué et dévalorisé. Ensuite, Wittig va au-delà de cette division du langage entre représentant et représenté, et tend vers le neutre. Elle opère ainsi, sur la langue, une transformation d'une violence égale à celle exercée par la langue sur les femmes. Le roman constitue de ce fait l'application directe de sa pensée : il faut tendre vers le neutre, abolir les catégories de sexe.

Wittig utilise donc le langage d'une manière singulière et politique, et il me semblait intéressant d'étudier la façon dont sa réflexion – et les transformations de la langue qui s'ensuivent – pouvaient être rendues dans une traduction vers l'anglais, langue dont les contraintes et les enjeux ne sont pas les mêmes. En effet, dans ce roman, la forme est tout aussi importante que le contenu, voire davantage. L'enjeu de traduction réside donc dans le fait de choquer le lecteur ou la lectrice afin de bousculer ses habitudes langagières, comme le fait Wittig dans l'original.

Je me suis donc demandé, dans mon mémoire, comment les transformations opérées par Wittig sur la langue française ont été rendues en langue anglaise, et dans quelle

mesure le traducteur, David Le Vay, a questionné, travaillé et modifié la langue cible afin de rendre compte de l'objectif de Wittig. Ces premières grandes interrogations ont donné lieu à d'autres questionnements, en lien notamment avec les théories de la traduction féministe : peut-on qualifier la traduction de David Le Vay de féministe avant l'heure ? À partir de quels critères peut-on évaluer une traduction de ce point de vue ? D'autres questions ont émergé en lien avec les différences entre les langues et la façon dont le genre est marqué dans chacune : la langue anglaise permet-elle d'aller au-delà du système binaire qui caractérise les catégories de genre ? L'anglais se rapproche-t-il plus du neutre que le français ?

Pour répondre à ces interrogations, j'ai commencé par étudier la façon dont l'anglais et le français sont imprégnés de sexisme afin de bien comprendre les enjeux soulevés par Wittig et mesurer à quel point l'anglais s'éloigne du langage critiqué par cette dernière. Je me suis demandé quelles étaient les différences majeures entre l'anglais et le français dans la façon dont les deux langues marquent le genre, quelle place y occupent le féminin et le masculin, et par quels procédés le féminin y est effacé. J'ai trouvé des réponses à ces interrogations dans les théories féministes du langage, qui m'ont permis de définir les asymétries entre les deux langues, et donc de poser les limites dans lesquelles le traducteur pouvait rendre les différents aspects de l'œuvre de Wittig. Je me suis également intéressée aux théories « classiques » de la traduction littéraire afin de créer un cadre théorique au sein duquel mener mon analyse. Je me suis enfin penchée sur les théories de la traduction féministe, qui touchent plus directement à l'objectif de mon mémoire : ces théories visent à développer des stratégies pour traduire le langage féministe du français vers l'anglais, en composant avec les asymétries entre les deux langues. C'est à la lumière de ces théories que j'ai analysé la traduction du roman à l'étude. J'ai choisi des extraits qui me semblaient représentatifs de l'ensemble de l'œuvre, ou qui étaient significatifs par leur forme ou leur contenu.

J'ai analysé la façon dont ces extraits étaient traduits – d'un point de vue sémantique et syntaxique – et j'en ai déduit plusieurs tendances dans la posture et le processus de traduction de David Le Vay.

On l'a vu, l'anglais et le français marquent le genre de manières différentes : l'anglais ne marque le genre que dans les pronoms, et possède un neutre (« it ») ; en français, tout est soit féminin, soit masculin, et il n'existe pas de forme neutre. En revanche, il existe des pronoms masculin et féminin opposés, au singulier comme au pluriel (« ils » et « elles »), tandis que l'anglais n'en possède qu'au singulier : au pluriel, on utilise « they », pronom supposément neutre. Or, les guérillères tendent vers le neutre dans la deuxième partie du roman afin de dépasser la binarité du langage – je précise qu'il s'agit d'une interprétation possible, et que le traducteur ne l'a peut-être pas perçu de la même façon. L'anglais possédant un pronom neutre, on peut penser qu'il était plus aisé de rendre compte de cette évolution en anglais. On aurait pu, par exemple, intégrer le pronom « they » de façon progressive dans la narration : rarement au début, et de plus en plus souvent à mesure que les guérillères s'émancipent des anciennes formes de représentation et d'expression. Cette solution n'était pas possible dans la traduction de David Le Vay car le traducteur a fait le choix d'utiliser « they » dès le début du roman pour désigner les guérillères, et le pronom permet également de désigner les hommes à la fin du roman. Ce pronom n'aurait donc pas permis de marquer l'évolution des guérillères car il aurait été associé tantôt au féminin, tantôt au masculin. En revanche, il aurait été possible d'intégrer progressivement un pronom inventé, tels que ceux mentionnés au début de mon analyse : « co », « thon » ou encore « he'er/his'er/him'er » (Waters, 2021). Le traducteur n'a rien fait de tel, et l'on peut penser qu'il n'a simplement pas lu la deuxième partie du roman comme une évolution vers le neutre, ou qu'il a choisi de ne pas la marquer. Comme cette évolution des guérillères vers le neutre est une interprétation possible du roman, insérer

progressivement un neutre dans la traduction aurait été un parti pris de la part du traducteur. Cette démarche se serait peut-être rapprochée de celles des traductrices féministes, qui ont tendance à manifester leur présence et leur interprétation de l'original de façon explicite dans leurs traductions. Cependant, la maison d'édition qui a publié la traduction en 1971 n'aurait peut-être pas accepté une telle approche, jugée trop engagée ou subjective.

Par ailleurs, le fait qu'il n'existe pas en anglais d'opposition entre les genres féminin et masculin au pluriel a complexifié la traduction. En effet, dans le roman, Wittig remet en question la binarité du langage en échangeant textuellement la place du féminin et du masculin dans la langue : le féminin pluriel devient le générique qui désigne l'humanité, et le masculin disparaît. Une telle chose n'était pas possible en anglais du fait de l'unique pronom pluriel « they ». Le traducteur était donc forcé de trouver une solution créative pour remédier à cette incompatibilité entre les deux langues. Il a choisi de traduire « elles » par « the women » et l'a remplacé par « they » dans de nombreux endroits du texte. On peut penser que c'est là l'influence de l'éditeur, qui considérait la répétition de « the women » trop lourde à la lecture. En effet, aucune règle écrite n'exige que la traduction soit plus lisible que l'original, mais, dans les faits, c'est souvent ce vers quoi tendent les éditeurs. Il faut que la traduction soit fluide et compréhensible par le lecteur et la lectrice, quitte à expliciter par endroits.

Quoiqu'il en soit, je trouve que cette substitution de « the women » par « they » constitue une perte, car on ne retrouve pas l'omniprésence du « elles » original. Le fait que ce pronom soit au centre du roman me semble très important car le monde des guérillères est gynocentrique : le féminin y est au centre, c'est le seul mode de représentation, le seul point de vue possible. Cet aspect du roman ne se retrouve pas dans la traduction : on n'a pas affaire à un pronom féminin répétitif et entêtant, mais à un sujet pluriel, « the women », qui disparaît au profit du générique masculin neutre



« they ». De ce fait, et comme je l'ai expliqué au début de mon analyse, la portée du « elles » est diminuée. De plus, l'anglais étant moins marqué par le genre que le français, beaucoup de termes féminisés par Wittig ne le sont pas dans la traduction. Il s'agit d'une incompatibilité entre les deux langues, et le traducteur a fait comme il a pu pour compenser cette perte en précisant le genre féminin par endroits. Cependant, cela ne suffit pas à redonner au genre féminin la présence qu'il a dans l'original. Le traducteur aurait pu, comme l'a fait Wittig, inventer de nouvelles formes pour insérer un féminin là où l'anglais conventionnel ne le permettait pas – nous y reviendrons plus loin.

De nombreux féminins disparaissent donc de l'original, et j'ai également relevé dans mon analyse des endroits où la glorification du féminin était diminuée et le masculin, revalorisé. Par exemple, lorsque « the men » se retrouve en début de paragraphe (3.1.1.), il semble que le genre masculin dérobe sa place au genre féminin. Il y a également un extrait où le traducteur prend la peine de préciser le genre des hommes mais pas celui des femmes (3.1.1.), ou encore un passage où il réaffirme l'humiliation des guérillères (3.2.3.). Mais l'exemple le plus marquant est l'extrait où les guérillères se moquent de la « queue » des hommes (3.2.2.). Le traducteur a minimisé le ridicule de l'extrait, redonné un statut de sujet à l'homme alors qu'il était présenté comme l'objet des guérillères, et diminué la dévirilisation du corps masculin. Cet extrait est l'exemple le plus flagrant de la revalorisation du masculin par rapport au féminin.

Ces éléments peuvent sembler anecdotiques, mais je crois que mis bout à bout et ajoutés à la disparition du féminin dans divers passages du roman, ils sont plutôt significatifs. Cependant, je ne pense pas que le traducteur ait consciemment souhaité dévaloriser le féminin. J'ai aussi relevé des passages où le féminin était revalorisé dans la traduction : lorsqu'il traduit « grosses » par « great » (3.2.4.) ou encore lorsqu'il met l'accent sur le fait que les guérillères sont des soldates alors qu'elles sont en difficulté

(3.2.4.). Ces exemples sont la preuve que le traducteur souhaitait maintenir la valorisation du féminin – quitte à l'exagérer. Les dépréciations du féminin et occasionnelles mises en valeur du masculin sont donc peut-être le résultat de préjugés inconscients.

J'ai en effet trouvé plusieurs occurrences de ce type de préjugés. Il s'agissait souvent de choix de traduction que je ne parvenais pas à expliquer. J'ai par exemple analysé un extrait dans lequel les guérillères s'arrachent les cheveux (3.2.4.). Il y est question de vieilles dames qui sautent à cloche-pied. Le traducteur a choisi de remplacer « cloche-pied » par « sautillant » et a ajouté le terme « trébucher ». Il est possible que ce choix de traduction soit dû à un préjugé quant aux capacités des femmes âgées : une vieille dame qui saute à cloche-pied, c'est peu plausible. À un autre endroit du texte, c'est le choix de traduire « dressé » par « erect » (3.2.1.) qui a attiré mon attention : cela rend le paysage masculin. Pourquoi avoir fait le choix d'un terme aussi connoté plutôt que de choisir un terme plus neutre ? Encore une fois, je ne pense pas que ce soit un choix délibéré du traducteur. Il s'agit peut-être d'une décision prise inconsciemment, sans penser à la connotation du terme. Ce faisant, toutefois, le traducteur reconduit par endroits une vision du féminin et du masculin dénoncée par Monique Wittig.

Il y a également des endroits où David Le Vay semble avoir exagéré certains aspects du roman original – notamment en lien avec la violence des guérillères. L'extrait le plus significatif me semble être, encore une fois, celui où les guérillères s'arrachent les cheveux : le traducteur insiste sur le fait que ce sont des soldates (3.2.4.). Il y a également, dans le premier poème, un vers où il accentue la menace des armes des guérillères (3.3.1.). Cette exagération est dangereuse car le roman repose, il me semble, sur un équilibre fragile entre la violence des guérillères lors de la guerre, et la reconstruction du monde qui advient ensuite. Le roman décrit le processus qui suit un bouleversement sociétal tel qu'une révolution : la période de confusion qui s'ensuit, où

l'on reproduit d'anciens schémas, et la période de renaissance, où l'on invente de nouvelles manières de penser le monde. Je crois que la revendication de Wittig, avec ce roman, repose sur cette renaissance : il ne s'agit pas de vengeance ou de violence gratuite, le roman n'est pas un exutoire de tous les reproches faits aux hommes. Je crois qu'il faut plutôt y voir la proposition d'un autre monde, un aperçu de ce vers quoi l'on pourrait tendre, un encouragement à dépasser les constructions auxquelles nous sommes habitués. Je ne dis pas que cet aspect du roman est perdu du fait des rares exagérations de David Le Vay quant à la violence des guérillères, mais je crois qu'il était dangereux d'amplifier cette violence, et j'ai de la difficulté à comprendre ce choix de traduction. Peut-être pensait-il qu'en exagérant la violence à certains endroits, il accentuerait la force des guérillères, leur combativité, leur courage. Peut-être est-ce dû à un préjugé du traducteur : il fallait exagérer la violence afin de rendre plausible la combativité et le courage de ces personnages féminins.

Cependant, j'ai également relevé des exemples d'exagération plutôt positifs : par exemple, lorsque Le Vay traduit « enduire » par « anoint » (3.2.1.) qui a une connotation religieuse ; ce choix est tout à fait approprié dans le contexte du roman. On peut ainsi mettre ces exagérations sur le compte de la lisibilité : comme je le mentionnais précédemment, il y a une sorte de convention officieuse qui souhaite que la traduction soit plus lisible que l'original. Il arrive donc que l'on ait recours à l'exagération pour expliciter ou clarifier l'original.

Néanmoins, je crois que les préjugés inconscients que j'ai évoqués jusqu'ici ont biaisé certains choix du traducteur. Cela pourrait nous amener à nous questionner sur les capacités d'un homme à traduire une féministe. Mais il existe d'admirables traductions de textes féministes faites par des hommes à la suite des réflexions féministes sur la traduction : la traduction de *L'Euguélienne* de Louky Bersianik par Howard Scott, par exemple, qui a reçu le Prix du Gouverneur Général en 1997. Il s'agit donc peut-être

moins d'une question de genre que d'une question d'engagement : dans quelle mesure la personne sur le point de traduire un texte est-elle renseignée quant aux revendications de ce texte ? Je ne suis pas partisane du refus de voir des textes de femmes traduits par des hommes. Je pense que refuser ce droit à des traducteurs, c'est nier la possibilité d'un dialogue et d'une compréhension entre hommes et femmes.

En somme, alors que le livre de Monique Wittig poursuit clairement des visées féministes, je ne pense pas que l'on puisse qualifier la traduction de David Le Vay de féministe. Je crois que le traducteur a eu une posture de bon traducteur général, mais pas de traducteur féministe. Sa démarche est plutôt traditionnelle, c'est-à-dire qu'il reste très proche de l'original et prend peu de risques. Cette manière de traduire est tout à fait valide et légitime, et la version anglaise des *Guérillères* est une très bonne traduction littéraire. David Le Vay a fait son maximum pour traduire le texte dans les limites de ce que lui permettait la langue anglaise « standard », et si l'on reste à l'intérieur de ces limites, sa traduction honore l'original. Mais si l'on se place du point de vue des traductrices féministes, la version traduite ne rend pas compte du texte original dans toute sa complexité : le traducteur n'a pas forcé et tordu la langue anglaise comme l'a fait Wittig pour la langue française, il n'a pas inventé de formules et de termes pour marquer le féminin là où le langage existant ne le permettait pas. Cependant, il me semble – et c'est une des prises de position de la traduction féministe – que la meilleure façon de traduire un texte de cette envergure est de transformer la réflexion sur la langue d'origine en une réflexion sur la langue d'arrivée. Il s'agit dans un sens de chercher à se rapprocher du processus d'écriture de Wittig plutôt que de la lettre du texte. Or, David Le Vay a traduit les néologismes tels quels, sans chercher à en inventer de nouveaux. Il n'a pas opéré, sur la langue anglaise, de changements aussi violents et subversifs que ceux de Wittig. Il a traduit avec les clés que lui donnait sa langue, sans aller à l'encontre de la norme syntaxique anglaise. Il n'a

pas cherché à dépasser les limites du langage afin de créer de nouvelles formulations, de nouveaux termes, de nouvelles façons de représenter le monde. En somme, il a traduit de façon effacée en suivant de près le texte de Wittig, mais il ne s'est pas réapproprié son processus d'écriture afin de produire un texte qui aurait le même impact et qui réinventerait de la même façon la langue anglaise.

Peut-être a-t-il souhaité être plus audacieux et inventif dans sa traduction, mais en a été empêché par sa maison d'édition. En effet, les Éditions de Minuit, qui ont publié le texte original en 1969, éditaient déjà à l'époque des textes de nature expérimentale, comme ceux du Nouveau Roman. Ce n'était peut-être pas le cas des Éditions Owen, qui ont publié la traduction en 1971. De plus, à l'époque de la parution des *Guérillères*, le débat sur le langage patriarcal était moins répandu et moins connu du grand public qu'aujourd'hui. Peut-être était-il plus compliqué d'avoir une démarche aussi engagée que celle de Wittig en tant que traducteur ou traductrice. De plus, les théories de la traduction féministe que j'ai mentionnées plusieurs fois dans ce mémoire n'avaient pas encore émergé au moment de la traduction du roman de Wittig. On ne peut donc pas reprocher à David Le Vay de ne pas avoir eu une telle démarche. Mais il est intéressant de se demander à quoi aurait pu ressembler cette traduction si elle avait été faite dans les années quatre-vingt-dix par une traductrice féministe. Je pense que le texte traduit aurait contenu plus de mots inventés – en utilisant par exemple « her », « hys » ou « gyn », comme je l'ai mentionné dans mon analyse. La traductrice aurait probablement utilisé les marques du féminin du français dans l'anglais, afin de faire se rencontrer les deux langues dans la traduction. Elle aurait enfin été plus claire sur son interprétation de l'original, en spécifiant sa lecture dans un paratexte, par exemple.

Enfin, on peut aller encore un peu plus loin et se demander si une traduction de Wittig serait possible en tenant compte de la réflexion récente sur l'écriture inclusive – réflexion commune au français et à l'anglais. En effet, le langage est actuellement remis

en question plus que jamais auparavant : on réfléchit à de nouvelles façons de genrer ou non la langue que l'on utilise, et l'écriture inclusive devient de plus en plus courante et acceptée. On peut donc penser qu'une autre traduction féministe de Wittig serait possible aujourd'hui, en tentant compte des nouvelles réflexions qui émergent sur le langage. Les maisons d'édition, surtout si elles étaient féministes, seraient peut-être plus enclines à publier une traduction qui modifie le langage comme le fait Wittig. On peut alors se demander à quoi ressemblerait une telle traduction. Que ferait-on aujourd'hui, avec l'émergence de l'écriture inclusive ? Celle-ci conviendrait-elle au propos de Wittig ?

L'écriture inclusive, c'est « le fait de s'exprimer, à l'oral comme à l'écrit, d'une façon non discriminante, quels que soient le sexe ou l'identité de genre de la personne dont on parle ou à qui l'on s'adresse, sans véhiculer de stéréotypes de genre ». Cela se fait à travers trois pratiques :

1. « éviter les stéréotypes et les expressions discriminatoires ou à connotation négative » ;
2. « rendre le genre visible si le contexte s'y prête » : en employant « le ou la » par exemple, en conjuguant les titres de poste au féminin quand c'est approprié et en utilisant la parenthèse, la barre oblique ou le point médian pour rendre le féminin visible ;

3. « ne pas rendre visible le genre si le contexte s’y prête » : en disant « l’équipe de direction » plutôt que « le directeur et la directrice », en employant des termes épïcènes<sup>1</sup>, etc.<sup>2</sup>

Une option similaire à l’écriture inclusive existe pour les anglophones, on l’appelle le « gender-inclusive language ». On le définit comme suit : « Using gender-inclusive language means speaking and writing in a way that does not discriminate against a particular sex, social gender or gender identity, and does not perpetuate gender stereotypes. » Cela se fait également en trois temps. D’abord, en utilisant un langage non discriminatoire : en traitant le féminin et le masculin de la même façon et en évitant les expressions qui renforcent les stéréotypes de genre. Ensuite, en rendant le genre visible quand c’est pertinent (en utilisant par exemple « he or she », « boys and girls »). Enfin, en omettant les mots comprenant « man » (par exemple, on remplacera « mankind » par « humankind », « chairman » par « chairperson » etc.).<sup>3</sup>

Ces mouvements sont très importants dans le chemin vers l’égalité homme-femme. Cependant, je ne pense pas qu’ils puissent être rapprochés de la pensée wittigienne. D’abord, ces mouvements se fondent sur le postulat qu’il existe un genre masculin et un genre féminin relativement stables qu’il faut rendre égaux dans le langage. Or, ce n’est pas ce que revendique Wittig : elle ne croit pas à une égalité entre les genres dans

---

<sup>1</sup> Un terme épïcène est un terme qui a la même forme au féminin et au masculin. Ces termes permettent de ne pas marquer le genre : personne, artiste, élève, brave... (Arbour et Nayves, 2020, p. 8).

<sup>2</sup> Les citations de ce paragraphe sont tirées du site web des Nations Unies (Langue Français) consulté le 28 juillet 202.

<sup>3</sup> Le contenu de ce paragraphe est tiré du site web des Nations Unies (langue anglaise), consulté le 28 juillet 2021.

le langage. Selon elle, tant qu'il existera deux genres que l'on oppose, ces derniers seront hiérarchisés dans un sens ou dans l'autre, quels que soient les efforts pour l'éviter. Elle souhaite donc abolir les catégories « homme » et « femme », qui ne sont pour elle que des catégories politiques produites par le langage. Cette abolition permettrait de mettre un terme à la hiérarchie entre les deux genres. L'écriture inclusive, même si elle encourage les constructions neutres dans la mesure du possible (avec les termes épïcènes, par exemple), se base sur un langage marqué par la dichotomie homme/femme. Elle donne des clés pour s'exprimer de façon plus inclusive, mais en restant dans les limites de ce que permet la langue française. On peut par exemple utiliser le pronom « iel » afin de ne pas donner de genre à une personne, mais l'on sera toujours forcé de conjuguer la phrase qui suivra ce pronom au féminin ou au masculin. Par ailleurs, dans le mouvement de l'écriture inclusive en France, fondamentalement, le masculin reste la forme générique : c'est le masculin qui est accolé à la racine du mot, tandis que le féminin en est éloigné par un point médian. La langue française, telle qu'elle est construite aujourd'hui, ne permet pas de se séparer complètement des marques du genre. C'est pourquoi Wittig encourage à aller au-delà du système binaire qui caractérise notre langage (Wittig, 2001) et notre vision du monde.

J'ai donné plus haut l'exemple d'une initiative similaire au gender-inclusive language ayant échoué : 3500 noms de métiers ont été rendus neutres aux États-Unis, et l'on s'est aperçu que les locuteurs ajoutaient « woman » ou « lady » pour spécifier le genre (Spender, 1989, p. 30). Je crois que c'est là une indication du fait que l'écriture inclusive n'est pas une solution en soi : pour Wittig, tant que l'on tentera de faire des compromis et de modifier le langage de l'oppression, on restera dans le même paradigme, dans la même vision des genres homme et femme. J'admire beaucoup ce mouvement, mais je pense que c'est une solution provisoire, tel un baume apaisant en attendant de réparer la fracture. Si l'on veut dépasser notre vision binaire du monde, il



faut penser un nouveau langage dénué de ce paradigme. Il nous faut nous réinventer, repartir de zéro. C'est, en tout cas, ce que j'ai retenu de ma lecture de Wittig.

C'est pourquoi je pense que cette pratique n'est que partiellement adaptée à une traduction des *Guérillères*. L'écriture inclusive pourrait être utile pour féminiser la première partie du roman : en supprimant « man » comme générique, notamment. Mais je pense que cela ne suffirait pas à retranscrire la pensée wittigienne dans toute sa complexité. En revanche, comme je l'ai mentionné plus haut, je pense qu'il serait intéressant de traduire le roman en insérant progressivement un pronom neutre inventé dans la deuxième partie. Cela permettrait d'accentuer l'idée qu'après avoir vécu dans un monde où le masculin n'existait plus, les guérillères renoncent à leur hégémonie pour construire un monde dénué des catégories de genre. Quoi qu'il en soit, je crois que cette vision du monde, à laquelle j'ai été introduite grâce aux écrits de Wittig, est plus que jamais actuelle : construire un monde neutre, c'est créer un espace pour toutes les identités, tous les genres et tous les non-genres.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus primaire

Wittig, Monique (1969), *Les guérillères*, Paris, Minuit, 207 p.

Wittig, Monique (1985), *Les guérillères*, 2e éd., trad. David Le Vay, Boston, Beacon Press, 144 p.

### Corpus secondaire

Wittig, Monique (1964), *L'opoponax*, Paris, Minuit, 266 p.

Wittig, Monique (1976), *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset, 226 p.

Wittig, Monique (1985), *Virgile, non*, Paris, Minuit, 160 p.

Wittig, Monique (1992), *The straight mind and other essays*, Boston, Beacon Press, 110 p.

Wittig, Monique (1994), « Quelques remarques sur *Les guérillères* », *L'Esprit Créateur*, vol. 34, n° 4, p. 116-122.

Wittig, Monique (2001), *La pensée straight*, Paris, Balland, 160 p.

Wittig, Monique (2010), *Le chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 223 p.

## Ouvrages théoriques

Allezard, Clémence (2018), *Monique Wittig (1935 – 2003), écrivain et lesbienne révolutionnaire*, [enregistrement sonore], Paris, France Culture, 59 minutes.

Andone, Oana-Helena (2002), « Gender issues in translation », *Perspectives : Studies in Translatology*, vol. 10, n° 2, p. 135-150.

Arbour, Marie-Ève et Hélène de Nayves (2020), *Formation sur la rédaction épécène*, Québec, Office québécois de la langue française, 76 p., en ligne, <<https://www.oqlf.gouv.qc.ca/redaction-epicene/formation-redaction-epicene.pdf>>, consulté le 28 janvier 2022.

Armengaud, Françoise (2003), « Catherine Ecartot. L'écriture de Monique Wittig à la couleur de Sappho », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 22, p. 144-147.

Auclerc, Benoît et Yannick Chevalier (dir.) (2012), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 314 p.

Beuman, Sally (1971), « Women without men, except to kill for fun and survival », *The New York Times*, en ligne, <<https://www.nytimes.com/1971/10/10/archives/les-guerilleres-by-monique-wittig-translated-by-david-le-vay-144-pp.html>>, consulté le 24 avril 2021.

Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions. John Donne*, Paris, Gallimard, 275 p.

Boisclair, Isabelle (2007), « Dominique Bourque. Écrire l'inter-dit. La subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 26, p. 125-129.

Bourque, Dominique (2015), « Shattering the gender walls : Monique Wittig's contribution to literature », *Literature and the Development of Feminist Theory*, p. 114-127.

Broyard, Anatole (1971), « Book of the Times. *Les guérillères* by Monique Wittig », *The New York Times*, p. 45.

- Butler, Judith (2007), « Wittig's material practice : Universalizing a minority point of view », *GLQ : A Journal of lesbian and gay studies*, vol. 13, n° 4, p. 519-533.
- Chamberlain, Lori (1988), « Gender and the metaphors of translation », *Signs*, vol. 13, n° 3, p. 454-472.
- Cowen, Amy (1996), « Transformations : Writing on the lesbian body », *Canadian Women's Studies*, vol. 16, n° 2, p. 53-57.
- Douglas, Martin (2003), « Monique Wittig, 67, feminist writer, dies », *The New York Times*, en ligne, <<https://www.nytimes.com/2003/01/12/nyregion/monique-wittig-67-feminist-writer-dies.html>>, consulté le 24 avril 2021.
- Écarnot, Catherine (2012), « Monique Wittig. Le chantier littéraire et le métier d'écrivain », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 31, n° 1, p. 141-144.
- Eco, Umberto (2007), *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 460 p.
- Flotow, Luise von (1991), « Feminist translation : contexts, practices and theories », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2, p. 68-84.
- Flotow, Luise von (1997), *Translation and Gender : Translating in the "Era of Feminism"*, Manchester, St. Jerome Publishing, 114 p.
- Flotow, Luise von (2009), « Contested gender in translation : Intersectionality and metramorphics », *Palimpsestes*, vol. 22, p. 245-256.
- Fournier-Guillemette, Rosemarie (2019), « Traductions et métraductions de Jane Austen : effacement et survivance de la voix auctoriale », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 498 p.
- Gillam, Robyn (1995), « The mauve file folder : notes on the translation of Nicole Brossard », *Paragraph*, p. 8-12.
- Godard, Barbara (1980), « Préface », dans *Lovhers* [traduction de *Amantes* de Nicole Brossard], Montréal, Guernica, 93 p.

- Godard, Barbara (1989), « Theorizing feminist discourse/translation », *Translation, History, Culture*, vol. 6, p. 42-53.
- Godard, Barbara et al. (1989), « La traduction au féminin. Translating women », *Tessera*, vol. 6, 94 p.
- Godard, Barbara (1991), « Translating with the speculum », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 2, p. 85-121.
- Godard, Barbara (dir.), (1994), *Collaboration in the Feminine : Writings on Women and Culture*, Tessera, Sumach Press, 459 p.
- Godard, Barbara (1995), « A translator's journal », dans Sherry Simon (dir.), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Vehicule Press, p. 69-82.
- Godbout, Patricia (2005), « La traduction littéraire au Québec. De la pratique à la théorie », *Documentation et bibliothèques*, vol. 51, n° 2, p. 89-96.
- Haddad, Raphaël (2019), *Manuel d'écriture inclusive. Faites progresser l'égalité femmes-hommes par votre manière d'écrire*, en ligne, <<https://www.motsclés.net/ecriture-inclusive>>, consulté le 24 juillet 2021.
- Henitiuk, Valerie (1999), « Translating woman : reading the female through the male », *Meta*, vol. 44, n° 3, p. 469-484.
- Kincheloe, Joe L. (2000), « Feminist writing practices : wild women/wild words », *Counterpoints*, vol. 64, p. 15-32.
- Klimkiewicz, Aurélia (2003), « Problématique de la fidélité en traduction », *Post-scriptum*, n° 3, en ligne, <<https://post-scriptum.org/03-01-problematique-de-la-fidelite-en-traduction/>>, consulté le 22 avril 2021.
- Ladmiral, Jean-René (2010), *Traduire. Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 246 p.

- Landry, Iraïis et Louis Thomas Leguerrier (2018), « “Ce qui est à écrire violence” ». Montage et dialectique dans *Les guérillères* de Monique Wittig », *Études françaises*, vol. 54, n° 1, p. 117-134.
- Le Grand Robert*, auteurs collectifs, en ligne, <<https://grandrobert-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp>>, consulté le 26 juin 2021.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de (1989), « Préface », dans *Letters from another* [traduction de *Lettres d'une autre* de Lise Gauvin], Toronto, Women's Press, 147 p.
- Lotbinière-Harwood, Susanne de (1991), *Re-belle et infidèle. La traduction comme pratique de réécriture au féminin*, Montréal, Remue-ménage, 174 p.
- Maupas, Charles (1607), *Grammaire françoise, contenant reigles très certaines et adresse très asseuree à la naïve connoissance et pur usage de nostre langue. En faveur des estrangers qui en seront désireux...*, Bloys, Philippe Cottereau, 386 p.
- McFadden Wilkens, Cybelle (2004), « Body, text, and language : Wittig's struggle for the universal in *Les guérillères* », *Women in French Studies*, vol. 12, p. 70-84.
- Meschonnic, Henri (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 608 p.
- Miller Casey et Kate Swift (1976), *Words and women : new language in new times*, Harmondsworth, Penguin Books, 205 p.
- Nations Unies, « Le langage inclusif », en ligne, <<https://www.un.org/fr/gender-inclusive-language/index.shtml>>, consulté le 25 juillet 2021.
- O'Neill, Mary (2013), *Harrap's Chambers compact dictionary of contemporary English*, Londres, Harrap Publishers, 920 p.
- Oseki-Dépré, Inès (1999), *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, Armand Colin, 283 p.
- Ouriou, Susan (dir.), (2010), *Beyond words : translating the world*, Banff, Banff Centre Press, 175 p.

- Porter, Laurence M. (1989), « Writing feminism : myth, epic and utopia in Monique Wittig's *Les guérillères* », *L'Esprit Créateur*, vol. 29, n° 3, p. 92-100.
- Pringle Spraggins, Mary (1976), « Myth and Ms. : Entrapment and liberation in Monique Wittig's *Les Guérillères* », *International Fiction Review*, vol. 3, n° 1, p. 47-51.
- Raibaud, Yves (2015), *La ville faite par et pour les hommes. Dans l'espace urbain, une mixité en trompe-l'œil*, Paris, Belin, 78 p.
- Regache, Camille (2021), *Sexy Wittig* [enregistrement sonore], Paris, Binge Audio, 50 minutes.
- Risterucci-Roudnicky, Danielle (2008), *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 229 p.
- Robin, Kate (2011), « Au-delà du sexe. Le projet utopique de Monique Wittig », *Journal des anthropologues*, vol. 1-2, n°s 24-125, p. 71-97.
- Rognont-Ecarnot, Catherine (1999), « Poétique et politique du travestissement dans les fictions de Wittig », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, en ligne, <p://journals.openedition.org/cli/261>, consulté le 14 novembre 2019.
- Rosenfeld, Marthe (1980), « Language and the vision of a lesbian-feminist utopia in Wittig's *Les guérillères* », *Frontiers : A Journal of Women's Studies*, vol. 6, n°s 1/2, p. 6-9.
- Rowbotham, Sheila (1973), *Woman's consciousness : Man's world*, Harmondsworth, Penguin, 136 p.
- Sale, Roger (1971), « Keeping up with the news », *The New York Times*, en ligne, <<https://www.nybooks.com/articles/1971/12/16/keeping-up-with-the-news/>>, consulté le 21 juin 2021.
- Sardin, Pascale (2011), « “Écrire sans honte”. La sexualité féminine en question dans les traductions anglo-américaines de *Passion simple*, *L'événement* et *L'occupation* d'Annie Ernaux », *MONTI*, n° 3, p. 403-420.

- Shaktini, Namascar (2005), *On Monique Wittig : Theoretical, political and literary essays*, University of Illinois Press, 230 p.
- Simon, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 224 p.
- Simon, Sherry (1995), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montréal, Vehicule Press, 198 p.
- Simon, Sherry (1996), *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres, Routledge, 195 p.
- Simon, Sherry (dir.), (2013), *In translation : Honouring Sheila Fischman*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 248 p.
- Spender, Dale (1980), *Man-made language*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 250 p.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993), *Outside in the teaching machine*, New York, Routledge, 335 p.
- Stanley, Julia (1977), « Gender marking in American English », *Sexism and Language*, p. 44-76.
- Thiébaux, Marcelle (1978), « A mythology for women : Monique Wittig's *Les guérillères* », *13th Moon*, vol. 4, n° 1, p. 39-47.
- United Nations, « Gender-inclusive language », en ligne, <<https://www.un.org/en/gender-inclusive-language/index.shtml>>, consulté le 25 juillet 2021.
- Viennot, Éliane (2014), *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 118 p.
- Wallmach, Kim (2006), « Feminist translation strategies : Different or derived ? », *Journal of Literary Studies*, vol. 22, n°s 1-2, p. 1-26.



Waters, Michael (2021), « Where gender-neutral pronouns come from », *The Atlantic*, en ligne, <[https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/06/gender-neutral-pronouns-arent-new/619092/?utm\\_source=feedburner&utm\\_medium=feed&utm\\_campaign=Feed:%20TheAtlantic%20%28The%20Atlantic%20-%20Master%20Feed%29&utm\\_term=lithub\\_master\\_list](https://www.theatlantic.com/culture/archive/2021/06/gender-neutral-pronouns-arent-new/619092/?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed:%20TheAtlantic%20%28The%20Atlantic%20-%20Master%20Feed%29&utm_term=lithub_master_list)>, consulté le 24 juin 2021.

Yaguello, Marina (1978), *Les mots et les femmes. Essai d'approche socio-linguistique de la condition féminine*, Paris, Payot, 202 p.

Yaguello, Marina (1995), *Le sexe des mots*, Paris, Belfond, 159 p.