



HAL
open science

Mon corps, c'est celui des autres : manuel explicatif du corps littéraire féminin en tant que bien public

Lucile Brenon

► **To cite this version:**

Lucile Brenon. Mon corps, c'est celui des autres : manuel explicatif du corps littéraire féminin en tant que bien public. Linguistique. 2022. dumas-03784211

HAL Id: dumas-03784211

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03784211>

Submitted on 22 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Mon corps, c'est celui des autres

Manuel explicatif du corps littéraire féminin en tant que bien public

Mémoire de recherche de M2 présenté par Lucile Brenon

Soutenu le 7 Septembre 2022

Membres du jury :

Clíona Ní Ríordáin, PR en traductologie et littérature irlandaise, Université Sorbonne
Nouvelle

Tiffane Levick MCF en traduction et traductologie, Université Toulouse - Jean Jaurès



Sous la direction de Clíona Ní Ríordáin

Abstract :

Traduire c'est écrire mais c'est aussi vendre. En utilisant trois mémoires d'autrices anglophones prenant comme fil conducteur le corps de chacune, ce mémoire de recherche interroge la marchandisation du corps littéraire féminin dans la littérature source et traduite. En effet, vendre et traduire un livre de fiction n'implique pas les mêmes enjeux que vendre et traduire des mémoires. Ce sont ces enjeux que cette recherche propose d'examiner. En s'inscrivant dans la lignée des théoristes féministes canadiennes de la traduction et en puisant ses sources aussi bien dans la traductologie que dans la sociologie et la psychologie, ce mémoire de recherche suit les étapes logiques de mise en vente: définition du produit, définition de la clientèle, et enfin mise en vente matérielle par des infrastructures; afin de démontrer l'angle traductologique et commercial particulier qu'exige la non-fiction créative intime et féministe.

Mots-clefs:

Traductologie, théorie féministe de la traduction, féminisme, corps, marchandisation

Table des matières

DÉCLARATION SUR HONNEUR.....	6
REMERCIEMENTS.....	7
Préface : Le choix de l'écriture inclusive.....	8
Les techniques.....	8
Une démarche nécessaire.....	10
INTRODUCTION.....	13
« Je décide que j'ai besoin d'écrire ma propre version ».....	13
Du choix d'écrire ses mémoires.....	13
Du choix de lire des mémoires.....	16
Définitions des termes.....	18
Cadre théorique et méthodologie.....	20
Féminisme et traduction.....	20
Problématique et plan.....	24
1. LE CORPS.....	26
1.1 – Se réapproprier son corps.....	26
1.1.1 – La libération par la marchandisation.....	26
1.1.2 – « Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le. ».....	27
1.1.3 – Commencement.....	29
1.2 – Publier.....	30
1.2.1 – Se scinder.....	30
1.2.2 – Traduire partie 1 : comprendre.....	31
1.2.3 – Traduire partie 2 : être traductrice.....	33
1.3 – Pour un néo-érotisme de la traduction.....	36
1.3.1 – Phallogocentrisme quand tu nous tiens.....	36
1.3.2 – Amour amour.....	43
1.3.3 – Traduction cannibale, traduction amoureuse.....	44
2. S'IDENTIFIER.....	50
2.1 – À la recherche d'un autre moi.....	50
2.2.1 – Du besoin d'être unique.....	50
2.1.2 – Tout le monde est différent.....	52
2.1.3 – Parler des autres.....	54

2.1.4 - Identification-reconnaissance.....	55
2.2 – Sous contrat.....	57
2.2.1 – De la difficulté de définir les genres littéraires.....	57
2.2.2 – Contrat de vente, contrat d’achat.....	58
2.2.3 – Le rôle de la traduction.....	64
2.3 – Brouiller les pistes : entre la non-fiction et la fiction.....	65
2.3.1 – Les noms.....	65
2.3.2 – En traduction, pallier ou suivre ?.....	71
3. LES POLITIQUES DE TRANSMISSIONS.....	77
3.1 – La politique et le livre.....	77
3.1.1 – Publier ou ne pas publier, telle est la question.....	77
3.1.2 – Le marché fait sa loi.....	79
3.2 – Étude de cas : les maisons d’édition de notre corpus.....	81
3.2.1 – Dans le monde anglophone.....	81
3.2.2 – En France.....	83
3.3.3 – Tirer une conclusion.....	84
CONCLUSION.....	86
BIBLIOGRAPHIE.....	90

DÉCLARATION SUR HONNEUR

Je soussignée Lucile Brenon déclare sur l'honneur que ce mémoire est le fruit d'un travail personnel et que je n'ai ni contrefait, ni falsifié, ni copié tout ou une partie de l'œuvre d'autrui afin de la faire passer pour mienne. Toutes les sources d'information utilisées (supports papier, audiovisuels et numériques) et les citations d'auteur ont été mentionnées conformément aux usages en vigueur. Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement et complètement est constitutif de plagiat, que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université et qu'il peut être sévèrement sanctionné. Je déclare également que ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'Université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait le 27 août 2022,

Lucile Brenon

REMERCIEMENTS

Avant la lecture de ce mémoire, j'aimerais remercier les personnes de mon entourage m'ayant soutenu dans sa rédaction.

Tout d'abord, j'offre cette première mention à madame Cliona Ní Ríordáin, professeure à la Sorbonne Nouvelle pour sa lumière et son expertise pendant ces deux dernières années. Je n'exprimerai jamais assez ma gratitude pour tout ce qu'elle m'a offert, que ce soit humainement ou académiquement. Je voudrais également remercier Madame Tiffane Levick, maître de conférences à l'université Toulouse 2 qui m'a initiée à la pratique de la traductologie et qui m'a soutenue dès le départ. Je remercie également Maylis Besserie, autrice et productrice radio dont j'ai eu la chance de croiser la route et qui m'a fait profiter de ses conseils.

Ces prochaines mentions s'adressent à mes proches, ami·e·s et famille car le soutien humain est aussi important que le soutien académique : ma mère et mon frère qui restent derrière moi, même s'ils ne comprennent pas exactement ce que je fais ; mes ami·e·s qui me donnent la chance tous les jours de les considérer comme tel·le·s, en particulier Taous Iguezi, Estelle Duma et Amélie Vasquez--Colin, toutes trois étudiantes à la Sorbonne Nouvelle en traductologie et qui sont pour moi des piliers inébranlables, ainsi que Marine Fraysse, étudiante en philosophie à l'université de Nanterre ; les chercheuses que j'ai rencontrées dans le cadre de ces recherches et tout particulièrement, Noémie Trovato, étudiante en sociolinguistique à la Sorbonne nouvelle, que je n'ai jamais vue en vrai, mais dont les pensées sont toujours motivantes ; Elyas Fandi, pour avoir relu ce projet avec tant d'attention ; et enfin, mon chat.

Préface : Le choix de l'écriture inclusive

Les techniques

Lors de la lecture de ce mémoire, vous remarquerez sans doute des occurrences de ce qu'on appelle communément « l'écriture inclusive » visible, ou bien l'écriture « dégenrée, démasculinisée ou féminisée »¹. Ceci est un choix personnel. Le sujet de mon projet de recherche tutoré de première année de master portait très largement sur le féminisme dans le contenu aussi bien que dans la forme puisqu'il traitait de *Hood Feminism* de Mikki Kendall. Dans le cadre de ce projet tutoré, j'avais eu le désir de proposer une traduction d'un passage de cet ouvrage que l'on pourrait considérer engagée et même activiste ; et pour ce faire, je me devais de toucher directement à la grammaire française. Les raisons m'ayant poussée à faire ce choix l'année dernière sont les mêmes que celles qui me poussent aujourd'hui à rédiger l'entièreté de ce mémoire en utilisant les outils des activistes de l'écriture inclusive : la langue construit le monde et le monde construit la langue², l'effacement total de la femme et des minorités de genre dans la langue française ne me semble donc pas anodin, surtout lorsqu'on regarde les réactions que la démocratisation de « la langue inclusive » crée.

En réalité, parler inclusivement est loin d'être rare et est un mode de langage également utilisé par ses plus fervents détracteurs. Le gouvernement dirigé par le président Macron, par exemple, s'est régulièrement positionné contre l'usage de l'écriture inclusive, notamment par la

1 Noémie Grunenwald. *Sur Les Bouts de La Langue : Traduire en Féministe-s*. Lille, Éditions Contre Allées, 2021.

2 Lupyan, Gary, et Andy Clark. 'Words and the World: Predictive Coding and the Language-Perception-Cognition Interface'. *Current Directions in Psychological Science*, vol. 24, no. 4, [Association for Psychological Science, Sage Publications, Inc.], 2015, pp. 279–84 ou l'hypothèse Sapir-Whorf.

circulaire du 6 mai 2021³ à propos de son usage dans les écoles, mais aussi à la suite de l'ajout du pronom neutre « iel » dans le dictionnaire *Le Robert*⁴ en novembre 2021. Cependant, les membres du gouvernement dirigé par Emmanuel Macron sont également des utilisateurs dévoués de l'écriture inclusive, ce que l'on observe notamment par le biais des discours de l'actuel président de la République qui commencent tous par : « Chères Françaises, chers Français » ou bien « Chers compatriotes ». Qu'on le veuille ou non, l'écriture et la langue inclusives restent fidèles à leur nom : ces outils n'ont pour prétention seulement d'inclure, de combler un manque. Ainsi, en utilisant « Françaises » et « Français » dans ses discours, Emmanuel Macron parle inclusivement, de plus, le mot « compatriote » est lui-même un mot dit « épïcène ».

En fait, même si cela paraît contradictoire, lorsque les linguistes et les personnalités politiques critiquent l'écriture inclusive, iels parlent surtout du point médian, qui en est sa manifestation la plus concrète et la plus visible, ainsi que du pronom « iel » surtout à la suite de sa mise en lumière par le dictionnaire *Le Robert*. Cependant, il existe davantage de façons de parler et surtout d'écrire inclusivement. Dans son livre *Sur les bouts de la langue : Traduire en féministe-s*, la traductrice et essayiste Noémie Grunenwald cite quelques-unes de ses manières favorites de « féminiser » la langue française :

1. Elle évite l'usage du pronom masculin pluriel « ils » que l'Académie française ainsi que les conventions veulent neutre et préfère « elles et ils ».
2. Elle utilise ce qu'elle nomme « l'accord de proximité » qui consiste à accorder l'adjectif et/ou le verbe avec le nom dont ils sont le plus proches, par exemple « les hommes et les femmes sont égales ».

3 « Règles de Féminisation. » *Ministère de l'Éducation nationale, de La Jeunesse et des Sports*, www.education.gouv.fr/bo/21/Hebdo18/MENB2114203C.htm. Consulté le 29 mars 2022.

4 « Le pronom « iel » ajouté par *Le Robert* dans son édition en ligne ». *Le Monde.fr*, 17 novembre 2021. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/11/17/le-robert-confirme-l-ajout-du-pronom-iel-dans-son-edition-en-ligne_6102440_3224.html.

3. Elle favorise l'usage de substantifs féminins audibles, comme par exemple « autrice » plutôt que « auteure ».
4. Elle propose de parler de la fonction plutôt que de la personne occupant cette fonction, écrivant ainsi « la vice-présidence » plutôt que « la vice-présidente » ou « le vice-président ».
5. Elle suggère de préférer des adjectifs épiciènes à leur équivalent genré et donne l'exemple de « superbe » plutôt que « beau ».
6. Noémie Grunenwald parle également du « féminin générique italisé » et propose comme exemple : « les traductrices » plutôt que « les traducteurs et traductrices ».⁵

Ces techniques sont loin d'être les seules et j'avancerais même qu'il existe autant de manières d'écrire inclusivement qu'il y a d'utilisatrices de l'écriture inclusive.

Une démarche nécessaire

En rédigeant mon projet de recherche de première année, j'ai voulu utiliser les techniques d'écriture les plus visibles possibles, j'ai donc été une grande utilisatrice du point médian qui se lit comme on souhaiterait qu'il se lise, mais qui ne se prononce pas forcément de façon voulue. Par exemple, certain·e·s seraient tentés de prononcer « chercheur·euse », « chercheureuse » ce qui, bien que d'être un mot phonétiquement plaisant par la présence du mot « heureuse », n'est pas un mot dont la langue française connaît la signification. Or, mon but en utilisant le point médian n'était pas de créer de nouveaux mots, mais seulement de tordre les règles de grammaire et de lexique énoncées par l'Académie française.

5 Noémie Grunenwald. *Sur les bouts de la langue : traduire en féministe-s*. La Contre Allée, 2021. p.96-97

À vrai dire, l'écriture de cette préface ne me semblait pas seulement préférable, mais nécessaire. Un mémoire de recherche se doit, à mon sens, d'asseoir ses opinions non seulement au niveau du contenu, mais également à celui de la forme finale. Le français possède une forme naturelle, il s'agit de celle qui vient à ses utilisateur·ice·s instinctivement, celle qui est enseignée à l'école. Je considère que cette forme du français, qui tend à effacer plus de la moitié de ces utilisatrices, comme une arbitrarité que je refuse. Je parle de nature, car seul·e·s les utilisatrices de l'écriture inclusive ou féminisée sont considéré·e·s comme activistes et subversives. Or l'Académie française, qui défend avec ferveur depuis plusieurs siècles des positions parfois toutes aussi anciennes, n'est jamais considérée comme activiste ou se pliant à une idéologie ; elle jouit au contraire de son prestige d'autrefois, celui qui l'avait établie comme grande prêtresse des règles de français. Ce mémoire n'est pas voulu comme une critique de l'Académie française, pas explicite du moins, mais il est impossible de parler de la langue française sans parler de cette institution composée de trente-cinq membres, dont cinq femmes et trois hommes racisés⁶, ce qui ne paraît pas représentatif de l'état actuel de la population francophone. C'est pour ces raisons, entre autres, que la décision d'écrire ce mémoire d'une manière non conventionnelle m'est chère.

Mes convictions se concrétisent dans ce mémoire par l'utilisation d'outils visibles et inclusifs, certains énoncés par Noémie Grunenwald antérieurement, et d'autres, plus communs. Par exemple, je vais utiliser uniquement la forme féminine de certains mots, ce qui peut paraître étrange, mais qui me semble justifié compte tenu des ouvrages composant mon corpus d'étude. Je ne souhaite pas rendre le féminin neutre, car dans une société patriarcale où les formes masculines sont considérées comme neutres depuis des siècles, cela me semble au mieux très ambitieux, au pire impossible. Mais puisque mon corpus est composé uniquement d'autrices et de traductrices, je considère que c'est les trahir que de les appeler « auteurs » et « traducteurs ». J'utiliserai aussi la façon d'écrire inclusivement la plus commune, soit le point médian. Également, l'utilisation de la

6 "Les Quarante Aujourd'hui | Académie française." *Www.academie-Francaise.fr*, www.academie-francaise.fr/les-immortels/les-quarante-aujourd'hui. Consulté le 29 mars 2022.

technique d'accord de proximité — ainsi que celle qui présente un double marquage du genre par doublet lexical avec antéposition de la forme au féminin donnant ainsi : « les traductrices et traducteurs » quand les principes cognitifs dicteraient plutôt l'usage de la forme masculine en premier lieu — vont paraître peu naturelles et redondantes, mais il me semble que c'est une bonne chose. En effet, la langue ne se doit pas de toujours être confortable et agréable, elle est également là pour questionner et remettre en question. C'est là que se situe, à mon sens, la problématique introduite par l'écriture inclusive, elle nous force à nous demander : n'y a-t-il pas d'autres façons d'écrire ?

INTRODUCTION

« Je décide que j’ai besoin d’écrire ma propre version »⁷

Du choix d’écrire ses mémoires

Lorsqu’une autrice s’assoit et se met à écrire ses mémoires, c’est une façon pour elle de se réapproprier son histoire. Elle écrit à la première personne du singulier, modifie les noms des personnes qui peuplent sa vie à sa guise et inclut ou omet les événements qu’elle souhaite. “She was trying to write herself”, écrit Patrick Freyne dans un article sur Sinéad Gleeson et *Constellations* dans le Irish Times⁸. En parlant de *Notes to Self* pour le New York Times, Emilie Pine dit de son livre : “It was my way of processing, and possessing, the hardest parts of my life; it was my way of making something joyful out of pain.”⁹. À propos de *In the Dream House*, Carmen Maria Machado écrit dans le New York Times :

It was painful and difficult to recount that experience for my book, to lay plain my vulnerabilities and dark moments. But I’m glad I did it. Now that it’s out in the world, [t]hey [readers] thank me; they open up to me; they describe the life-changing experience of feeling seen.¹⁰

C’est ce sentiment qui rassemble ces trois autrices, et ceux qui décident d’écrire leurs mémoires, celui qui pousse les êtres humains à chercher à donner du sens à leur vie en passant par l’art, que ce soit en consommant ou en créant. C’est également ce sentiment, à moindre échelle, qui anime ceux d’entre-nous qui tiennent un journal intime.

7 Emilie Pine. *Notes à Usage Personnel*. Traduit par Marguerite Capelle, La Croisée Delcourt Littérature, 2019. p.37

8 Patrick Freyne. “Sinéad Gleeson : ‘I Have a Mortality Complex. I Think I’m Going to Run out of Time’”. *The Irish Times*, <https://www.irishtimes.com/culture/books/sinead-gleeson-i-have-a-mortality-complex-i-think-i-m-going-to-run-out-of-time-1.3834214>. Consulté le 31 juillet 2022.

9 John Williams. “‘I Was Done With All the Silences’ : How an Academic Got Personal in ‘Notes to Self’”. *The New York Times*, 30 juin 2019. NYTimes.com, <https://www.nytimes.com/2019/06/30/books/emilie-pine-notes-to-self.html>.

10 Carmen Maria Machado. “Opinion | Banning My Book Won’t Protect Your Child”. *The New York Times*, 11 mai 2021. NYTimes.com, <https://www.nytimes.com/2021/05/11/opinion/censorship-domestic-violence-book.html>.

Le corpus de ce mémoire est composé de trois œuvres : deux écrites par des autrices irlandaises et une par une autrice américaine d'origine cubaine.

Notes to Self écrit par Emilie Pine et publié en 2018 chez Tramp Press, maison d'édition irlandaise se situant à Dublin, prend pour point de départ la relation entre l'autrice et son père et l'alcoolisme de ce dernier. L'ouvrage conte aussi les obstacles rencontrés par Pine sur le chemin de la grossesse, sur la place de la femme dans le système de procréation médicalement assistée irlandais. Il prend la forme de plusieurs essais rassemblés en un seul et même ouvrage ayant comme fil conducteur Emilie Pine et son corps. La traduction française de ce livre, intitulé *Notes à Moi-Même* a été réalisée par Marguerite Capelle, traductrice de l'anglais vers le français spécialisée en littérature générale. Elle a notamment traduit Melissa Broder et dernièrement : *Un Bref Instant de Splendeur (On Earth We're Briefly Gorgeous)* de Ocean Vuong qui a gagné le prix littéraire des *Inrockuptibles Étranger* en 2021.

Sinéad Gleeson écrit *Constellations. Reflections from Life* en 2019 qui est publié aux éditions Picador situées à Londres, bien que l'autrice soit d'origine irlandaise. Sinéad Gleeson est survivante d'une leucémie aiguë promyélocytaire et a eu de nombreux problèmes de hanche, l'ayant obligée à subir l'insertion d'une prothèse. Son livre *Constellations*, puisqu'il parle de son histoire, parle de ses nombreux séjours à l'hôpital qu'elle conte à sa guise, de manière aussi crue et voilée qu'elle le juge nécessaire. Sa traduction : *Constellations : Éclat de Vie* a été réalisée par Cécile Arnaud pour les éditions de la Table Ronde et publiée en 2021. Cécile Arnaud est également une traductrice de l'anglais vers le français spécialisée en littérature générale et a traduit notamment des livres de Harlan Coben, Mary Lawson et Robert Littell. Elle a également reçu, pour sa traduction de *Une Si Longue Histoire* de Andréa Levy en 2011, le Prix Baudelaire de la Société des Gens de Lettres qui « est destiné à couronner la meilleure traduction française d'un ouvrage de fiction en anglais dont l'auteur est un ressortissant du Royaume-Uni ou d'un des pays du Commonwealth. »¹¹

11 Prix Baudelaire. SGDL. <https://sgdl.org/sgdl-accueil/prix-et-bourses/archives/prix-baudelaire?highlight=WyJwcm14IiwYmF1ZGVsYWlyZSIsInByaXggYmF1ZGVsYWlyZSJd>. Consulté le 6 juin 2022.

Franchissons désormais l’océan Atlantique pour parler de la source des deux dernières jambes de ce corpus. Le récit de Carmen Maria Machado est plus intime que les deux autres œuvres composant ce corpus. *In The Dream House* est publié en 2019 par Graywolf Press, maison d’édition située aux États-Unis. Je dis que son histoire est plus intime, car elle se déroule quasiment à huis clos dans la maison dont il est question dans le titre. Le récit n’évoque que très rarement d’évènements politiques ou publics au profit de la relation entre l’auteurice et l’autre élément copule de cette relation, uniquement nommé par des syntagmes comme “the woman in the Dream House”¹², “your girlfriend”¹³, ou bien au travers des pronoms de la troisième personne du singulier, she et her. Il y a plusieurs raisons à ce phénomène : d’une part, cette relation est le sujet principal du livre ; d’autre part, une des premières étapes de l’installation des violences conjugales dans un couple est l’isolement de la victime, il est donc naturel que Machado utilise des outils pour que l’isolement qu’elle a subi se ressente également dans son livre, qui paraît donc étouffant. La traduction de ce récit intitulée *Dans la Maison Rêvée* et réalisée par Hélène Cohen a été publiée en 2021 par la maison d’édition Christian Bourgois Éditeur. Comme les deux autres traductrices faisant partie de ce corpus, Hélène Cohen est traductrice spécialisée de l’anglais vers le français qui a traduit notamment Elizabeth McCracken et Lisa Halliday. Elle a également traduit, en collaboration avec Marguerite Capelle, *Le Bel au Bois Dormant* de Karrie Fransman et Jonathan Plackett paru aux éditions Stock dont le sous-titre est : « et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince »¹⁴.

J’unis ces trois œuvres dans ce mémoire pour plusieurs raisons : ce sont tous les trois des ouvrages de non-fiction littéraire, genre qui implique de raconter des faits réels en utilisant un langage créatif, à l’inverse de la non-fiction plus académique qui se soucie moins de la qualité esthétique de la langue. Ensuite, ces trois ouvrages, bien que ce soit à des échelles différentes,

12 Traduit par « femme de la Maison rêvée » par Hélène Cohen.

13 Traduit par « ta petite copine » par Hélène Cohen

14 Karrie Fransman, et Jonathan Plackett. *Le Bel au Bois Dormant : et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*. Traduit par Marguerite Capelle et Hélène Cohen. Stock, 2021.

mêlent public et privé : Sinéad Gleeson et Emilie Pine, puisque leurs expériences sont liées à l'état politico-social de leur pays, parlent du gouvernement en relation avec leurs vies personnelles. Carmen Maria Machado, elle, fait un lien entre la maison dont il est question dans son ouvrage et le monde extérieur en citant des textes théoriques se rapportant à ses expériences ainsi que, notamment, des affaires judiciaires mettant en scène des cas de violences conjugales au sein de couples lesbiens. Enfin, ces trois livres se rassemblent autour de plusieurs thèmes communs, mais pour affiner ce mémoire de recherche, j'aimerais en dégager un qui est celui du corps et en particulier la réappropriation de celui-ci. Gleeson, Pine et Machado se sont toutes les trois retrouvées dans une position où elles ont eu la sensation que leur corps ne leur appartenait plus, que ce soit au profit d'un système public comme celui de santé dans le cas de Pine et Gleeson ou d'un système privé comme les violences conjugales dans le cas de Machado, le sentiment d'avoir perdu une partie de soi reste le même. C'est donc pour ces raisons qu'il me paraît justifié de rassembler ces trois œuvres par ces trois femmes ainsi que leurs traductions, qui sont trois autres œuvres produites par trois autres femmes, dans un seul et même mémoire de recherche. Ces ouvrages permettent la création d'un terrain bénéfique à l'étude de ce que la traduction peut produire en matière d'œuvres de non-fiction littéraires engagées, parfois malgré elles.

Du choix de lire des mémoires

“Soon after it ended, I did what I always did when I was heartbroken : I looked for art that spoke to my experience.” écrit Carmen Maria Machado¹⁵ et commence ainsi à mettre le doigt sur la raison pour laquelle des lecteur·ice·s se dirigeraient vers des mémoires plutôt que vers des ouvrages fictifs. Lorsque j'ai entamé une réflexion à propos du sujet de mon mémoire (et non de mes

15 Carmen Maria Machado. “Opinion | Banning My Book Won't Protect Your Child”. *The New York Times*, 11 mai 2021. NYTimes.com, <https://www.nytimes.com/2021/05/11/opinion/censorship-domestic-violence-book.html>

mémoires), la frontière entre ce qui est de la non-fiction¹⁶ et ce qui n'en est pas me paraissait très claire et infranchissable : la non-fiction présente des événements réels, tandis que la fiction peut se détacher du monde extralinguistique. Mais au fur et à mesure de mes recherches, je me suis aperçue que les livres de mon corpus auraient pu être catégorisés autrement qu'en « mémoires » ou « autobiographie ». Dans le corps du texte, les autrices n'indiquent jamais qu'elles écrivent à propos d'elles-mêmes puisque l'utilisation seule de la première personne du singulier ne permet pas d'avancer une telle chose. C'est uniquement lors de l'édition et de la promotion de ces ouvrages que le choix se fait : les maisons d'édition prennent la décision de catégoriser ces ouvrages en tant que « non-fiction », ou « mémoires » pour les plus précis, et les autrices qui, lorsqu'elles font la promotion de leurs ouvrages, en parlent en tant que récit réel¹⁷. La catégorisation d'un ouvrage en tant que récit autobiographique est donc un réel argument commercial, que ce soit pour la maison d'édition qui publie le texte en question ou pour son autrice.

Dans un premier temps, ce phénomène séduit la catégorie de lectorat dont la non-fiction est le genre de prédilection, elle séduit ensuite, dans le cas des ouvrages étudiés dans ce mémoire et dont je vais parler plus en détail très prochainement, les lecteur·ice·s se sentant concerné·e·s par les sujets abordés, cherchant un moyen de s'identifier à quelqu'un. Pour les lecteur·ice·s de *Constellations* de Sinéad Gleeson, il peut s'agir de personnes avec des problèmes de santé, entretenant une relation particulière avec le milieu hospitalier ; *Notes to Self* de Emilie Pine peut attirer les personnes ayant eu des problèmes en lien avec la grossesse et la procréation ; enfin, les lecteur·ice·s de *In The Dream House* de Carmen Maria Machado peuvent être constituées de lesbiennes ou de femmes dont la relation lesbienne était toxique, sujet très peu abordé dans les milieux lesbiens qui ont tendance à considérer les relations romantiques entre deux personnes non masculines comme plus saines et moins dangereuses puisqu'elles ne contiennent pas d'hommes.

16 Ce mémoire se construit autour du terme de « non-fiction » qui est un anglicisme et très peu utilisé en France. La non-fiction dont je parle ici et tout au long de cette rédaction désigne simplement tout ce qui se place en opposition de la fiction : mémoires, (auto)biographies, articles universitaires, encyclopédies, etc.

17 Voir par exemple : « Carmen Maria Machado, “in the Dream House.” » [www.youtube.com, www.youtube.com/watch?v=1xhigiIRvms&ab_channel=PoliticsandProse](https://www.youtube.com/watch?v=1xhigiIRvms&ab_channel=PoliticsandProse). Consulté le 18 mars 2022

Les mémoires sont donc des livres commerciaux comme tous les livres appartenant à d'autres genres, mais ils sont aussi un dialogue, une main tendue de l'autrice vers un lectorat qui pourrait trouver une communauté grâce à la lecture de tels ouvrages.

Définitions des termes

Avant de nous lancer dans davantage de développement, il est crucial de définir les termes du sujet de cette recherche. Déjà, « les mémoires » est sans aucun doute une catégorie de livre dont le mot « mémoire » est noyau. La première définition de « mémoire » donnée par *Le Grand Robert*¹⁸ est : « Faculté de conserver et de rappeler des choses passées et ce qui s'y trouve associé ; l'esprit, en tant qu'il garde le souvenir du passé ». Dans *L'Autobiographie en France*, Philippe Lejeune entreprend de donner une définition de « mémoires », en opposition au terme d'autobiographie, il écrit :

Dans les mémoires, l'auteur se comporte comme un témoin : ce qu'il a de personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels il appartient.¹⁹

Pour Lejeune, le sujet de l'autobiographie est « l'individu lui-même »²⁰ tandis que les mémoires se concentrent plus sur le vécu et les expériences d'un·e individu·e et abordent souvent un sujet précis. C'est pour cela que les trois ouvrages sources composant notre corpus sont classés en tant que « mémoires » et non en « autobiographie ». Ces trois femmes ne prennent pas pour point de départ de leur récit leur enfance, mais bien un évènement précis d'un passé proche de l'espace-temps dans lequel elles rédigent ce récit. C'est cet évènement qui servira de fondation pour lancer un enchaînement de faits marquants en rapport avec ce que le début de chaque ouvrage conte.

18 « Mémoire » *Le Grand Robert*. <https://grandrobert-lerobert-com>. Consulté le 24 Mai 2022.

19 Philippe Lejeune. *L'autobiographie en France*. Armand Collin. 2010. p.9

20 *Ibid.*

Ainsi, écrire ses mémoires c'est laisser une trace de son vécu ; et entreprendre les démarches de les publier, c'est estimer que ces mémoires, ces souvenirs, le vécu des autrices peuvent être d'intérêt commun.

Un autre terme me paraît important à définir. Le sous-titre de ce mémoire utilise le terme « bien public » qui représente pour moi une façon d'introduire le mot « marchandisation » qui sera un des fils conducteurs de cette recherche. Le suffixe -ation ajouté à « marchandise » indique une transformation, et en effet Le Grand Robert le définit ainsi : « Transformation en marchandise, en objet soumis aux lois du commerce. ». Mais le mot « transformation » indique surtout qu'il s'agit de changer un élément qui n'était pas soumis aux lois du marché, ou qui ne devrait pas l'être, en un élément qui l'est. C'est pour cela que j'ai choisi de mettre en rapport « marchandisation » avec le « corps féminin », un autre des fils conducteurs de ce mémoire. Le corps, surtout le corps féminin, puisqu'il est indivisible de l'esprit qui y est attaché, ne devrait pas se retrouver à obéir aux lois du commerce. Pourtant, que ce soit dans les publicités, les films et séries télévisées ou les couvertures de magazines, le corps de la femme devient à la fois un produit en lui-même et un outil pour en vendre d'autres. Mais tous ces exemples donnent à chaque fois une représentation visuelle de la femme qui, lorsqu'elle n'est pas sexualisée, est utilisée pour vendre un idéal corporel. Mais que se passe-t-il lorsque l'on vend un corps féminin sans support visuel (un récit écrit) et surtout, que se passe-t-il lorsque ce processus de marchandisation est entamé par la femme qui possède le corps féminin sujet de cette marchandisation ? C'est ce clivage que ce mémoire entreprendra d'étudier, cette façon dont les trois autrices de ce corpus mettent leur corps sur le devant de la scène commerciale ainsi que le but d'un tel processus. De plus, puisqu'il s'agit d'un mémoire de traductologie, cette recherche se penchera également sur ce qu'une traduction implique dans une telle procédure de marchandisation.

Cadre théorique et méthodologie

Féminisme et traduction

Ce travail s'inscrit au croisement entre les études de genre (également appelées gender studies) et la traductologie et donc dans la lignée des théories féministes de traduction, portées notamment par les traductrices féministes canadiennes de la fin XXe siècle et du début du XXIe.

La volonté première des féministes appartenant à ce courant de traductologie, s'inscrivant ainsi directement derrière les linguistes féministes, était de mettre en lumière l'importance du genre dans la langue. C'est notamment pour cette raison que la théorie féministe de traductologie s'est épanouie au Canada, surtout dans la communauté bilingue francoanglophone de ce pays. En effet, la langue française présente un genre qui est à la fois grammatical et lexical et qui donc amène à des réflexions portant en particulier sur la traduction des textes francophones vers l'anglais, car même si le genre grammatical du français peut être vu comme une tare, il permet aussi de rendre visible le genre féminin, c'est pour cela que Susanne de Lotbinière-Harwood écrit :

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 translation strategy to make the feminine visible in language.²¹

Mais avant la traduction, il y a le choix du texte qui est traduit, que ce soit par la maison d'édition qui publie l'ouvrage ou par sa ou son traducteur·ice. Les féministes du domaine de la traductologie expliquent que ce choix est la première étape lorsqu'il s'agit de « traduire en féministe », ainsi, Luise von Flotow déclare :

Not only can the choice of text be made from a socio-critical standpoint, but the translation itself can reflect and draw attention to aspects of the source text that are new, or innovative, or deemed 'useful' for the new readership.²²

21 Susanne de Lotbinière-Harwood dans Sherry Simon. *Gender In Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, 1996. p. 14

22 Luise von Flotow. *Translating Women*. University of Ottawa Press, 2011.

Mais comment aborder la traduction féministe avec un corpus contenant des traductrices qui n'ont jamais revendiqué publiquement leur travail comme étant féministe et qui, pour certaines, n'ont même pas choisi de traduire l'ouvrage qu'elles ont traduit ?²³ Les autrices de ces récits sont toutes féministes, et même s'ils content des expériences personnelles et qu'il est difficile de placer une idéologie sur un vécu, je dirais, au vu des sujets abordés, que l'on peut les qualifier de féministes. Car si le choix de traduire et de publier certains textes et d'en omettre d'autres est important, celui de parler de certains événements et d'en taire d'autres l'est aussi. C'est pour cela que je me permets de parler de traduction féministe alors que ni Marguerite Capelle, ni Cécile Arnaud, ni Hélène Cohen n'ont parlé de leur travail ainsi ; leurs traductions partagent des idées féministes et s'inscrivent donc dans la continuité des milliers d'œuvres féministes avant elles. C'est de cela dont parle, à une autre échelle, Noémie Grunenwald, traductrice, lorsqu'elle écrit :

Traduire ce n'est pas toujours faire hommage, mais aussi parfois instrumentaliser. Utiliser les mots d'une autre pour bousculer ce qui se passe ici. Pour rappeler à l'ici que d'autres existent, et qu'autrement est possible.²⁴

La traduction s'est révélée être, au fil des années, un outil de choix pour les militant·e·s, car elle permet d'introduire des idées et des mouvements issus d'un pays donné (souvent des États-Unis) dans un autre pays. En effet, si la langue est une barrière pour les idées, la traduction est alors le pont qui permet de franchir cette barrière.

Mais la traduction et la traductologie, comme tout autre domaine, sont soumises à la langue que l'on utilise pour en parler, comme le souligne Sherry Simon :

Although presented in humorous mode, as a parody of the wordplay fashionable in French writing during the 1970s, Albert Bensoussan's description of the translator as female is consonant with a long tradition. Translation is often explained in metaphorical terms, some figures—including the sexist tropes mentioned earlier (p. 1)—assuming extraordinary longevity.²⁵

23 Cécile Arnaud par exemple a traduit *Constellations : Éclats de Vie* suite à une demande de la maison d'édition (confirmé par elle-même suite à un échange de mails).

24 Noémie Grunenwald. *Sur les bouts de la langue : traduire en féministe-s*. La Contre Allée, 2021. p.15

25 Sherry Simon. *Gender In Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, 1996. pp. 8-9

C'est également dans cette optique que j'aimerais installer ce mémoire de recherche, dans ce point de vue qui stipule que la langue est importante et qu'il existe un langage ou un registre dont l'existence dépend de la société patriarcale dans laquelle nous évoluons. Cette langue a été qualifiée de phallogocentrisme par Jacques Derrida en 1972²⁶, pour, à l'origine, critiquer la psychanalyse selon Freud. Ce terme a ensuite été repris dans d'autres domaines comme en traductologie et écriture par exemple, avec Sherry Simon²⁷, Hélène Cixous²⁸ et Arunima Dey²⁹, et il est possible de trouver, dans le voyage même de ce mot, la preuve de l'existence d'une langue patriarcale. Car si, en effet, s'il est nécessaire pour plusieurs domaines universitaires d'avoir un terme désignant la surprésence de l'être humain mâle dans la langue, c'est sans doute parce que la langue en elle-même est tâchée de la présence de ce qu'est le phallogocentrisme qui, ainsi, devient un mot transcendant les domaines.

C'est en ayant conscience de ceci que ce mémoire espère se placer dans la continuité des centaines de féministes ayant étoffé les théories de traduction au fil des années. Les trois ouvrages sources de cette recherche ainsi que leurs trois traductions, en plus de s'emboîter les unes dans les autres, peuvent s'inscrire dans une tradition de l'angle féministe avec lequel observer les traductions ainsi que la façon dont les mots en général sont utilisés. Car comme le dit Christine Delphy :

Pour moi, le féminisme est avant tout un prisme à travers lequel on regarde le monde et la vie – celui de l'oppression des femmes – pas le seul prisme, on peut ajouter d'autres lentilles ; mais le prisme principal ; et un mouvement, un engagement collectif et public pour la faire cesser.³⁰

J'aimerais également me servir de cet angle féministe afin d'observer ce qu'écrire un mémoire implique. Lorsqu'une femme prend la parole (ou son clavier) afin de parler d'elle-même et de conter son histoire, se crée presque immédiatement une rhétorique féministe puisque dans la

26 Jacques Derrida. *Marges de la philosophie*. Éditions de minuit, 1972. p. XVII

27 *Ibid.* p. 83

28 Hélène Cixous et Catherine Clément. *La Jeune Née*. 10/18. 1975.

29 Arunima Dey. « A Site of Trauma and Memory: The Body as Palimpsest in Shauna Singh Baldwin's "What the Body Remembers" (1999) ». *Corps et traduction, corps en traduction*, édité par Solange Hibbs et coll., Lamber-Lucat, 2018.

30 Christine Delphy. *Un universalisme si particulier : féminisme et exception française (1980-2010)*. Syllepses. 2010.

société patriarcale dans laquelle nous vivons, prendre la parole elle-même suffit à une femme pour produire une œuvre féministe. Maintenant que ce fait est établi, et puisqu'il existe une multitude d'angles féministes, cette recherche s'efforcera de s'inscrire dans la continuité de ce qu'explique Susan Stanford Friedman lorsqu'elle dessine ce que l'on pourrait appeler une « conscience multiple » :

The fundamental inapplicability of individualistic models of the self to women and minorities is twofold. First, the emphasis on individualism does not take into account the importance of a culturally imposed group identity for women and minorities. Second, the emphasis on separateness ignores the differences in socialization in the construction of male and female gender identity.³¹

Ce point de vue rejoint la définition de « mémoires » donnée antérieurement qui l'établit comme une façon de laisser une trace de son vécu : si les femmes font partie d'une conscience collective féminine, alors chacune peut bénéficier des expériences, ne serait-ce que pour étendre ses horizons de pensée. Cependant, il faut prendre garde à ne pas tomber dans le piège du féminisme universaliste qui, en cherchant à suspendre les différences entre toutes les femmes, ignore les multiples expériences vécues par celles-ci. Car si une femme peut s'identifier à une autre en leur qualité de personnes sociabilisées en tant que femme dans une société, leur identité de genre n'est pas la seule variable qui influe sur la façon dont elles évoluent dans le monde. C'est cela que Gayatri Chakravorty Spivak énonce lorsqu'elle écrit, afin de mettre en garde des dangers de traduire en faisant abstraction de ce qui séparent les femmes en se concentrant sur ce qui les rassemblent :

Rather than imagining that women automatically have something identifiable in common, why not say, humbly and practically, my first obligation in understanding solidarity is to learn her mother tongue. You will see immediately what the differences are. You will also feel the solidarity every day as you make the attempt to learn the language in which the other woman learnt to recognize reality at her mother's knee.³²

31 Susan Stanford Friedman. « Women's Autobiographical Selves : Theory and Practice ». *The Private Self : Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings* édité par Shari Benstock, The University of North Carolina Press, 1988.

32 Gayatri Chakravorty Spivak. « The Politics of Translation ». *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, 1993, p. 191-192 ;

Il faut donc trouver ce milieu qui reconnaît qu'il n'y a pas deux femmes qui évoluent dans le monde de la même manière, mais que leur condition de femme les rassemble tout de même sur plusieurs points non négligeables. Autrement on court le risque de perdre des aspects importants des histoires de ces femmes, c'est aussi pour cela que le point de vue de Friedman est important et m'est cher : en se détachant de la notion d'individualisme, il permet de tisser une solidarité tout en reconnaissant la multiplicité des expériences féminines. C'est une notion importante dans ce sujet de mémoire de recherche étant donné le contenu sur lequel il se base : même si les récits de ces trois femmes se croisent, car c'est pour cette raison que je les ai liés dans ce corpus, elles restent trois femmes distinctes. Ainsi, cette recherche a pour ambition, grâce à une optique féministe, de mettre en lumière les points communs entre ces trois ouvrages, car la qualité de femme des autrices les place dans un tout féminin tout en acceptant le fait qu'il est contre-productif de ne pas les considérer comme des individuelles en elles-mêmes.

Problématique et plan

Ainsi, en utilisant *Constellations : Reflections from life* de Sinéad Gleeson, *Notes to Self* de Emilie Pine et *In the Dream House* de Carmen Maria Machado ainsi que leurs traductions réalisées, dans l'ordre, par Cécile Arnaud, Marguerite Capelle et Hélène Cohen, ce mémoire va entreprendre d'effectuer une étude comparative sur la marchandisation du corps féminin dans la littérature originale ainsi que dans la traduction.

Pour ce faire, ce mémoire de recherche sera découpé en trois parties distinctes. Dans un premier temps, il s'agira de présenter le produit que l'on va vendre, dans ce cas précis : le corps. En se basant sur les trois livres ainsi que leurs trois traductions respectives présentées antérieurement, cette recherche tâchera d'exposer et d'expliquer la façon dont les trois autrices se sont approprié leurs expériences corporelles afin de s'en délester, afin de les proposer à un lectorat bien défini.

Puisqu'il faut parler du lectorat, le second chapitre de ce mémoire de recherche aura pour but d'amener l'importance du processus d'identification dans la désignation dudit lectorat. C'est-à-dire que la littérature a souvent eu pour but de mettre en lumière des expériences afin de refléter au mieux la condition humaine. Pour que cette littérature fonctionne, il faut qu'il y ait des lecteur·ice·s prêt·e·s à lire ces expériences et puisque, sur plus de 7 milliards de personnes, il est très peu probable qu'un parcours de vie soit unique, ce dernier pourra se retrouver dans la littérature. C'est ce phénomène que je souhaite mettre en lumière dans cette partie ; cette importance d'autrui dans le regard que l'on porte sur soi-même préalablement défini par notamment Sartre et Hegel. Ce chapitre tâchera également d'apporter un nouvel angle d'approche sur le processus d'identification lorsqu'on le groupe avec la traduction. Enfin, après avoir dessiné les deux premières étapes de notre processus de marchandisation des corps féminins présenté par les trois récits de ce corpus, il sera temps d'aborder le mécanisme de vente en lui-même.

1. LE CORPS

1.1 – Se réappropriier son corps

1.1.1 – La libération par la marchandisation

Notre corps est central, c'est avec lui que nous naissons et c'est avec lui que nous mourrons, c'est aussi lui qui se retrouve en tant que première cible des violences que nous subissons, qu'elles soient systémiques ou locales. C'est ce que ces trois ouvrages ont en communs : ils représentent un effort similaire de la part de trois femmes différentes de narrer la façon dont leur corps s'est retrouvé en première victime de leurs environnements respectifs. Que ce soit Sinéad Gleeson, Emilie Pine ou Carmen Maria Machado, toutes rappellent dans leurs récits qu'il est inévitable de penser à son corps. Gleeson et Pine racontent la façon dont elles se sont senties traitées par divers acteurs systémiques.

Le système hospitalier joue évidemment un rôle important dans le livre de chacune d'elle : Sinéad Gleeson y raconte ses séjours à l'hôpital au vu de son cancer et Emilie Pine, le système de procréation médicalement assisté irlandais. Les enfants sont un sujet de choix chez ses deux autrices, notamment d'un point de vue sociétal. C'est-à-dire que chacune parle de leur position en tant que femme dans la société et de ce qui est attendu d'elles, c'est à dire, un enfant. Dans *In the Dream House*, Carmen Maria Machado parle d'une violence qui se déroule entre quatre murs et qui, à première vue, ne concerne que deux personnes : la victime et l'agresseuse. Ici aussi, le corps est la première victime de ces violences, bien que celles-ci, dans le cas de Machado, soient plus d'ordre mental que physique. Mais les violences mentales ne sont pas sans conséquences sur le corps. En

effet, tout au long de son récit, Carmen Maria Machado parle de sa morphologie en tant que femme grosse, et des répercussions qu'a eue la violence conjugale sur l'image qu'elle portait sur elle-même. Une autre conséquence de ces agressions chez Machado est la sursexualisation. Arrive un moment dans son récit où elle pense ne pouvoir satisfaire sa partenaire uniquement par le sexe, s'ensuit alors des chapitres où le corps en tant qu'objet sexuel se retrouve mis en lumière en dépit de la personne qui l'habite³³³⁴. Ces trois autrices ont donc ressenti à un moment donné de leur vie que leur corps ne leur appartenait plus et qu'il leur fallait donc se le réapproprier. Pour ce faire, elles ont notamment entrepris de relater les sévices que le corps de chacune a subi et d'en faire ainsi, en quelque sorte, un produit à part entière, un enjeu commercial.

1.1.2 – « Écris ! L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le.³⁵ »

Sinéad Gleeson, dans *Constellations* ouvre son livre avec quatre citations d'auteur·ice·s dont deux concernent le corps. Elle cite Hélène Cixous qui, dans la version traduite de *Le Rire de la Méduse* écrit : “Censor the body and you censor breath and speech at the same time. Write yourself. Your body must be heard.” ainsi qu’Ocean Vuong qui écrit, dans son poème intitulé “Immigrant Haibun” issu de la collection *Night Sky with Exit Wounds*, “Maybe the body is the only question an answer can’t extinguish.”. Ces citations font partie du paratexte et permettent aux lecteur·ice·s de comprendre le type de problématiques abordées par l’ouvrage, elles sont si vitales et importantes qu’elles sont également présentes dans la traduction dans leurs versions traduites publiées.

Avant même le début du récit en lui-même donc, le·a lecteur·ice sait à quoi s’attendre : ce livre abordera la question du corps, et, puisque c’est un ouvrage de non-fiction, il abordera cette question non pas dans sous un angle général, mais privé, qui a la possibilité de devenir universel. En

33 Carmen Maria Machado. « Dream House as Appetite », *In The Dream House*. Graywolf Press. 2019. p. 82

34 Ibid. « Dream House as Hotel Room in Iowa City », *In The Dream House*. Graywolf Press. 2019. p. 172

35 Hélène Cixous. *Le Rire de La Méduse ; et Autres Ironies*. Galilée, 2010. p. 39

effet, en arrivant dans le cœur de *Constellations* par Sinéad Gleeson, cette hypothèse se confirme : la première phrase est : “The body is an afterthought”, traduit par Cécile Arnaud en « Le corps n’est pas notre première préoccupation. ». Dans cette traduction, plusieurs choses se font remarquer. D’une part, ces deux phrases partagent le même noyau : “body” et « corps », c’est autour de ces mots que les phrases vont se construire : tous les autres éléments de cet énoncé se rapporteront, d’une manière ou d’une autre, à ce mot noyau-ci. C’est-à-dire que dès la première phrase de *Constellations*, Sinéad Gleeson place le mot “body” en point central de son récit, chemin suivi par Cécile Arnaud lorsqu’elle place « corps » dans cette même position.

D’autre part, d’un point de vue phrastique, la phrase source est affirmative tandis que la phrase traduite est négative. Ceci implique plusieurs choses, notamment la position du récit. Cette première phrase est ici pour donner une définition du corps, mais tandis que la phrase source le définit par ce qu’il est, la traduction de Cécile Arnaud, elle, le définit par ce qu’il n’est pas. Ainsi, le point de vue porté sur le corps est donc différent : d’un côté, il est une « arrière pensée » (“afterthought”), de l’autre il « n’est pas notre première préoccupation. ». Ici, la version traduite du complément de cette phrase mentionne les préoccupations qui viennent avant le corps : puisqu’il n’est pas notre première préoccupation, c’est qu’il y en a d’autres avant. Tandis que la phrase source, bien qu’elle ait un sens similaire, ne porte pas autant d’attention sur les pensées qui viennent avant le corps.

Ensuite, la traduction de Cécile Arnaud apporte un élément qui n’est pas présent dans la phrase source : il s’agit de « notre ». Quand la phrase source ne possède que le mot “body” en sujet animé (ou non-animé, en fonction du point de vue), la phrase traduite y introduit l’être humain, qui prend forme dans ce « notre ». Ceci est notamment dû à la présence du mot « préoccupation », mentionné antérieurement. En effet, une préoccupation implique une activité humaine, qui force donc la langue française à introduire un pronom possessif qui renvoie à un être humain.

1.1.3 – Commencement

Les deux premiers mots de *Constellations* de Sinéad Gleeson installent donc le corps comme point d’ancrage de l’histoire. Cela ressemble, pour Sinéad Gleeson, à une manière de dire que le personnage principal n’est pas elle, mais son corps. Plus le·a lecteur·ice avance dans l’ouvrage, plus cette théorie se renforce : le premier chapitre, l’incipit, dans la plupart des histoires, sert à installer un décor et un espace-temps. L’auteur·ice profite de cet espace pour introduire les personnages et l’intrigue (si l’on peut parler d’intrigue lorsque l’on parle d’une œuvre de non-fiction). En outre, dans *Constellations*, Sinéad Gleeson entreprend une rétrospective de son histoire en lien avec l’hôpital, c’est donc naturellement et violemment que le sujet du corps s’immisce dans sa vie.

De façon analogue, Emilie Pine, dans *Notes to Self* ne commence pas par parler de son corps, mais de celui de son père qui se trouve dans un hôpital en Grèce. Mais peu à peu, le récit revient doucement à Emilie Pine et à son expérience personnelle avec les hôpitaux, notamment dans le contexte de la procréation. En ce qui concerne *In the Dream House*, il est difficile de mettre le doigt sur un incipit à proprement parler : le premier chapitre fait deux lignes et le second, qui joue le rôle de prologue, se présente de manière froide et éloignée. Des textes théoriques sont cités et l’auteur·ice ne se sert jamais de la première personne du singulier. Certaines raisons laissent à penser que ceci est voulu par l’auteur·ice : le·a lecteur·ice a le droit à un minimum de transparence quant au sujet du livre (c’est-à-dire les violences conjugales dans un milieu lesbien), mais il faut tout de même le·a prendre par surprise, à l’instar de la violence au sein d’un couple qui ne prévient pas.

Cependant, les textes théoriques cités par Machado dans le chapitre intitulé “Dream House as Prologue”³⁶ ne sont pas sans importance narrative. Effectivement, elle parle de l’essai *Venus in Two Acts* de Saidiya Hartman qui parle des archives. En se servant de ce point de départ, Machado conclut son prologue (qui est en réalité le deuxième chapitre³⁷), en écrivant :

36 Carmen Maria Machado. In *The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p. 16

37 Le premier chapitre est intitulé “Dream House as Overture” (p. 15) et contient uniquement les phrases suivantes : “I never read prologues. I find them tedious. If what the author has to say is so important, why relegate it to the

I enter into the archive that domestic abuse between partners who share a gender identity is both possible and not uncommon, and that it can look something like this. I speak into the silence. I toss the stone of my story into a vast crevice; measure the emptiness by its small sound.

Grâce à ce dernier paragraphe, Carmen Maria Machado expose le projet de son livre, elle émet le souhait que *In the Dream House* rentre dans ce corpus d'archives sur les violences conjugales dont elle parle au début en apportant une « nouvelle » thèse : les violences conjugales dans les couples homosexuels ne sont pas simplement existantes, mais elles sont courantes.

Les incipit de ces trois ouvrages abordent donc chacun le corps à leur façon, lorsque Pine et Gleeson traitent ce sujet, c'est directement : Gleeson en parlant du sien, Pine en parlant de celui de son père, mais lorsque Machado parle du corps, c'est par synecdoque, c'est en mentionnant la violence qu'il subit et va subir avant de parler du corps en lui-même. Quoiqu'il en soit, les premières phrases et les premiers paragraphes de chacun de ces ouvrages placent l'enveloppe corporelle au centre du récit.

1.2 – Publier

1.2.1 – *Se scinder*

Mais comment raconter de tels événements traumatiques tout en sachant qu'ils ont la chance (ou le risque) d'être publiés ? C'est Carmen Maria Machado qui l'explique le mieux. Lors d'une interview qu'elle donne à la librairie Politics and Prose³⁸ située à Washington D.C aux États-Unis pour la sortie de *In the Dream House* elle parle de Virginia Woolf et de "I now" vs "I then". C'est un concept qu'introduit Woolf dans *A Sketch of the Past*, essai autobiographique publié en 1939.

Dans cet essai, elle raconte la difficulté d'écrire sur soi-même et déclare : "It would be interesting to

paratext? What are they trying to hide?"

38 Politics and Prose. Carmen Maria Machado, « In the Dream House ». 2019. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=1xhigiIRvms>.

make the two people, I now, I then, come out in contrast”³⁹. Ici, Woolf annonce une certaine dissociation entre la personne de l’auteurice et la personne qui aurait vécu les événements contés dans le récit. Cela veut dire qu’il faudrait un recul, une séparation de l’auteurice en deux parties distinctes. Hors du cadre purement littéraire, cette dissociation est en réalité un symptôme courant chez les victimes d’événements traumatiques, Bessel A. Van der Kolk et Rita Fisler, chercheur·euse·s et psychiatres, distinguent quatre utilisations du mot « dissociation » et la quatrième me paraît particulièrement pertinente compte tenu du contenu des ouvrages étudiés dans ce mémoire. En effet, Van der Kolk et Fisler écrivent que le mot dissociation est également utilisé pour dire : “containing the traumatic memories within distinct ego states”⁴⁰ : ce sont ces « états du moi » (ego states en anglais, NDLR) qui sont ici l’enjeu de ces mémoires.

Chacune de ces auteurices, Carmen Maria Machado, plus clairement que Sinéad Gleeson et Emilie Pine, porte un regard éloigné sur ce qu’elle écrit et donc sur ce qu’elle a vécu. “I thought you died, but writing this I’m not sure you did”⁴¹ écrit Machado en parlant de cet état du moi dont elle a dû se séparer pour survivre. En lisant les expériences de ces femmes et de tant d’autres avant et après elles, il semble que pour se réapproprier son corps, par le biais de l’écriture surtout, il faille abandonner, au moins pour un temps, la partie de nous-mêmes qui a souffert. Ce processus paraît tout de même fortement intime, ce qui n’est pas le cas du choix de rendre son histoire publique, parfois internationalement.

1.2.2 – Traduire partie 1 : comprendre

Une traductrice, bien que son rôle consiste en bien plus que de simplement transférer un texte d’une langue A vers une langue B, ne peut tout de même pas s’approprier l’histoire d’une autre

39 Virginia Woolf. “A Sketch of the Past”. *Moments of Being*, Harcourt Brace Jonavich Publishers, 1978. p. 75

40 Bessel A. van Der Kolk, et Rita Fisler. “Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories: Overview and Exploratory Study”. *Journal of Traumatic Stress*, vol. 8, n° 4, 1995, p. 505-25. Wiley Online Library, <https://doi.org/10.1002/jts.2490080402>. p.510

41 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p. 23

femme. Cependant, il me faut rappeler un élément important : un·e traducteur·ice est avant tout un·e lecteur·ice, car pour traduire, il faut avant tout comprendre. Le Grand Robert donne plusieurs définitions du verbe « comprendre » et parmi elles : « se faire une idée claire des motifs, des causes (de quelque chose) », « se rendre compte de » et « avoir une connaissance intuitive, une compréhension de quelque chose ou quelqu'un » et c'est cette dernière définition qui m'intéresse, et particulièrement, le mot « intuitive » qui implique une « forme de connaissance, directe et immédiate, qui ne recourt pas au raisonnement » (définition de « intuition » donnée par le Grand Robert). Selon cette définition donc, comprendre quelqu'un ou quelque chose serait faire preuve d'une empathie presque innée ce qui nous pousse à nous demander : une femme doit-elle être forcément traduite par une femme ?

Pour répondre à cette question, il faut tout d'abord définir ce qu'est une femme ; et puisqu'aucune définition biologique (par exemple, une femme peut tomber enceinte, une femme possède un utérus, etc.) ne peut possiblement inclure toutes les femmes, c'est la définition donnée par les féministes matérialistes qui paraît la plus justifiée, dans un tel contexte. En effet, selon le courant de pensée matérialiste, « on ne naît pas femme »⁴², c'est-à-dire qu'aucun attribut anatomique ne peut déterminer qui est une femme et qui ne l'est pas. Les féministes matérialistes avancent qu'être une femme c'est avant tout une catégorie sociale, au même titre que les prolétaires et les capitalistes⁴³, c'est-à-dire qu'être classée socialement en tant que femme n'est pas possible si la classe sociale des hommes n'existe pas puisque l'une est définie par l'autre. Si cette pensée peut être critiquée, elle a le mérite de nous permettre de poser des questions sur une transcendance dans la traduction : un homme peut-il traduire une femme ? Tout dépend d'abord du type d'ouvrage écrit par la femme dont il est question, les enjeux ne sont pas les mêmes s'il s'agit d'une œuvre de fiction ou d'une œuvre de non-fiction. Dans notre cas précis, nous sommes face à trois œuvres de non-fiction écrites par trois femmes cisgenres qui parlent, entre autres, d'expériences uniques aux

42 Utilisé dans le sens où Monique Wittig l'utilise dans *La Pensée Straight*. Amsterdam, 2018. p. 52

43 Christine Delphy. *L'Ennemi Principal : Économie politique du Patriarcat*. Syllepses, 2013. p.6

femmes et aux femmes cisgenres. Un homme peut-il traduire de telles œuvres ? Oui, mais peut-il les traduire convenablement ? Si l'on parle purement de pratique langagière alors oui, mais si pour traduire « convenablement » il faut comprendre et si comprendre implique une forme d'intuition alors on se retrouve face à un obstacle, car il existe des expériences uniques à la classe sociale féminine qui, même si elles ne sont pas vécues par toutes, peuvent s'imaginer comme telles. Surtout selon le principe de conscience multiple de Susan Friedman mentionné antérieurement ; or, les hommes ne partagent pas cette conscience multiple avec les femmes.

Pour répondre à la question posée en début de partie, il n'est pas possible de donner des injonctions et de dire qui ne peut ou ne peut pas traduire, car la traduction est avant tout une activité commerciale et le commerce se soucie simplement que le travail soit fait et qu'il soit fait de manière monnayable. Cependant, en ce qui concerne l'étape en amont de la traduction, le comprendre qui implique une forme d'intuition, un traducteur ne traduirait pas une autrice de la même manière que sa consœur femme le ferait, parce qu'il ne comprendrait ni l'autrice ni son récit autant qu'une femme le pourrait.

1.2.3 – Traduire partie 2 : être traductrice

Dans le corpus de ce mémoire de recherche, la question de genre du/de la traducteur·ice ne se pose pas puisque nous avons affaire à des traductrices. Mais être une femme suffit-il pour en comprendre parfaitement une autre ? Non, nous dit Gayatri Spivak :

[t]he presupposition that women have a natural or narrative-historical solidarity, that there is something in a woman or an undifferentiated women's story that speaks to another woman without benefit of language learning, might stand against the translator's task of surrender⁴⁴.

44 Gayatri Chakravorty Spivak. "The Politics of Translation". *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, 1993, p.183

Non seulement ce n'est pas suffisant, mais en plus elle explique que cela peut entraver la tâche de traduire, car cela fait obstacle à la soumission de la/du traducteur·ice par rapport au texte, nécessaire selon Spivak. Cela va sans dire, une traductrice est une personne avant qu'elle ne soit son métier, ainsi qu'une femme qui évolue dans le monde avec ses propres expériences et la façon dont celles-ci l'ont façonnées. Si tout ceci influe sur la façon dont quelqu'un écrit, cette problématique s'applique de la même manière dans le cadre d'une traduction qui reste une entreprise d'écriture :

Yet it is absurd to see translation as anything other than a creative literary activity, for translators are all the time engaging with texts first as readers and then as rewriters, as recreators of that text in another language.⁴⁵

Il en est de même pour ce mémoire, le choix du sujet et des œuvres le composant n'auraient pas été les mêmes si je n'avais pas étudié ce que j'ai étudié, pas consommé les médias que j'ai consommés et pas côtoyé les personnes que j'ai côtoyées. C'est ce qu'explique Pierre Bourdieu lorsqu'il parle d'habitus⁴⁶. Bourdieu définit ce terme comme un « système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes. »⁴⁷, c'est-à-dire que l'habitus désigne cet ensemble de variables qui rend le vécu de chaque personne à la fois unique et à la fois similaire aux autres personnes ayant évolué dans la même catégorie sociale. Les traductrices sont donc des personnes qui transportent avec elles leur habitus de femmes qu'il est difficile, voire impossible de mettre de côté, même pour un temps.

Spivak déclare ensuite que pour **commencer** à construire un pied d'égalité⁴⁸ entre deux femmes, il faut que l'une apprenne la langue maternelle de l'autre. J'ai précisé ici « commencer » parce que c'est la seule chose que l'on peut espérer faire puisque bien que « toutes les langues se

45 Susan Bassnett. "Writing and Translating". *The Translator as Writer*, édité par Susan Bassnett et Peter Bush, Continuum, 2006, p. 174

46 Pierre Bourdieu *Esquisse d'une théorie de la pratique précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Seuil, 2000. p. 256

47 Pierre Bourdieu. *Le Sens pratique*. Les Éditions de Minui, 1980. p. 88

48 Gayatri Chakravorty Spivak. "The Politics of Translation". *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, 1993, p. 191

valent linguistiquement [...] [elles ne se valent pas] socialement »⁴⁹. De plus, renchérit Pascale Casanova :

Traduction et bilinguisme collectif sont des phénomènes à comprendre non pas ‘contre’, mais ‘à partir’ de la domination linguistique et de ses effets : au lieu de lui échapper, ces phénomènes reproduisent le rapport de force entre les langues.⁵⁰

Les langues ne se valent pas socialement, car, historiquement, toutes n’ont pas eu le même rôle. Par exemple, le français et l’anglais, parce que ce sont des langues parlées dans des nations colonisatrices, ont été utilisés pour exercer une domination sur les autres nations et les langues qu’elles abritent et abritaient en leur sein. Il existe également une disparité lorsqu’il s’agit de la dynamique des pouvoirs entre l’anglais et le français, bien que moindre puisqu’aucune des deux nations n’a colonisé l’autre. Cependant, aujourd’hui l’anglais est la langue du commerce et de l’économie, c’est elle que la quasi-totalité des enfants en France et dans le monde entier apprend en première langue secondaire. Elle est parfois même langue véhiculaire pour faciliter la compréhension entre deux individus alors même que l’anglais n’est pas leur langue maternelle.

Mais comment concilier ce que nous dit Spivak avec ce que nous disent Bourdieu et Casanova ? L’idée d’avancer vers l’autre en apprenant sa langue et l’idée que deux langues ne se valent pas socialement ne sont pas contradictoires. En effet, Casanova ainsi que Bourdieu ne vont pas à l’encontre des idées de Spivak. La langue est une grande instigatrice d’inégalités. En effet, dans l’ouvrage *Le langage : une pratique sociale*, Cécile Canut, Felix Danos, Manon Him-Aquili et Caroline Panis parlent des personnes camerounaises arrivées en France et qui « whitise » leur langue afin de parler ce qui est considéré comme le « français légitime ». Ils écrivent :

Certes, « whitiser » ou « s’adapter » à la langue légitime suppose d’acquérir des ressources spécifiques à des espaces privilégiés auxquels tout le monde ne peut accéder : le lycée, l’université, les lieux de culture, les livres, etc. De

49 Pierre Bourdieu, « L’économie des échanges linguistiques », *Langue française*, Paris, Larousse, n° 34, mai 1977, p. 23

50 Pascale Casanova. *La langue mondiale : traduction et domination*. Seuil, 2015. p.10

fait, ce sont bien les conditions économiques, sociales et géographiques qui génèrent et confortent ces inégalités linguistiques.⁵¹

Cependant, ce n'est pas parce que les inégalités sont systémiques et paraissent parfois insurmontables qu'il faut se complaire dans cette situation. La traduction joue ainsi, j'en suis convaincue, le rôle de tremplin d'une personne vers une autre, de l'autrice vers des lecteur·ice·s à l'étranger qui n'auraient pas eu connaissance de ces histoires autrement. Ainsi, les autrices se réapproprient leur corps des violences dont ils ont été témoins/qu'ils ont subi doublement dans la mesure où, publier ce que l'on a écrit c'est également éventuellement accepter que cela soit traduit. La réappropriation se fait donc à la fois auprès d'un lectorat auquel les différentes autrices pensaient en écrivant puis auprès d'une tout autre cible qui ne parle parfois même pas la langue d'origine.

1.3 – Pour un néo-érotisme de la traduction

1.3.1 – Phallogocentrisme quand tu nous tiens

S'il est possible d'écrire et de traduire le corps, le processus de traduction a lui aussi longtemps été pensé en rapport avec le corps humain, souvent de manière (hétéro)sexuelle. La langue et le monde qui nous entoure sont dépendants l'un de l'autre ; et si « les marges savent manier le langage du centre. C'est pour elles une question de survie »⁵² c'est que le langage du centre oppresse sans cesse les marges par ses règles et par sa vision de la société. Il va donc de soi que la traductologie n'échappe pas à cette manipulation. Mais qu'est-ce que le « langage du centre » ?

Cette appellation définit la langue parlée par les populations qui détiennent le pouvoir par rapport à une marge donnée. Le centre change donc en fonction de la marge. L'opresseur d'une

51 Cécile Canut et coll. "Chapitre 2. La production politique des inégalités linguistiques et ses effets sociaux". *Le langage, une pratique sociale : Éléments d'une sociolinguistique politique*. Presses universitaires de Franche-Comté, 2018. pp. 275-287 Web. <<http://books.openedition.org.ezproxy.univ-paris3.fr/pufc/37170>>.

52 Noémie Grunenwald. *Sur les bouts de la langue : traduire en féministe-s*. La Contre Allée, 2021. p. 131

femme blanche cisgenre et hétérosexuelle ne sera pas le même que celui d'un homme racisé transgenre non hétérosexuel. Il arrive parfois qu'un certain type d'individu soit à la fois dans la marge par rapport à un oppresseur et oppresseur d'une autre marge. Puisque les nuances d'individus dans une société donnée sont nombreuses et puisque ce mémoire n'est pas un mémoire de sociologie ni d'anthropologie et que son but n'est donc pas d'étudier les gradations et exceptions au niveau des classes sociales, je vais placer ici le centre comme étant les hommes blancs cisgenres⁵³.

Ce centre est donc la catégorie de la population qui dicte son langage et l'impose sur les autres, quel que soit le domaine ; ainsi, la traductologie, domaine qui met en langue les théories de traduction, se soumet également à cette pression externe. La technique principale de ce centre afin d'assujettir un domaine donné (ici la traductologie) à sa langue est tout d'abord de genrer de manière binaire chaque élément. Dans ce cas précis, cela implique de déterminer si un texte est femelle ou mâle et si nous avons affaire à une traductrice ou un traducteur. Le genre de l'auteur est très rarement remis en cause puisque si l'on part d'un tel point de vue écrire est un travail productif tandis que traduire est reproductif : la femme/femelle ne peut que difficilement entreprendre un travail productif.⁵⁴ Dans le cadre de cette partie, je vais tâcher de parler de diverses manières dont les éléments composant une traduction ont été genrés, car, bien que dans certains cas, ces phénomènes remontent à plusieurs siècles, cela reste une partie importante dans l'histoire de la traduction et une des bases sur laquelle se fonde la théorie féministe de la traductologie.⁵⁵

Commençons tout d'abord par étudier le traducteur (homme) et la relation qu'il entretient avec le texte source ainsi qu'avec celui qu'il produit. Lori Chamberlain, dans *Gender and the Metaphorics of Translation* s'attarde sur le jeu de séduction entrepris par le traducteur envers le texte source, phénomène notamment évoqué par Thomas Francklin dans *Translation : a Poem* ou il

53 Je précise leur identité de genre ici, car ces hommes sont, depuis leur plus tendre enfance, sociabilisés dans cette catégorie d'opresseurs et, bien que certains fassent des efforts pour s'éduquer sur leur condition et sur celle des individus en marge d'eux, leur catégorie sociale fait qu'ils sont et seront, le plus souvent, l'opresseur principal.

54 Lori Chamberlain. "Gender and the Metaphorics of Translation". *Signs*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 454-72.

55 Voir Sherry Simon. "Taking gendered positions in translation theory", *Gender In Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, 1996. pp. 1-37 ainsi que Pilar Godayol. "Metaphors, Women and Translation: From Les Belles Infidèles to La Frontera". *Gender and Language*, vol. 7, n° 1, février 2013, p. 97-116. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1558/genl.v7i1.97>.

réduit l'auteur du texte source au texte qu'il a produit, c'est-à-dire au statut de maîtresse qu'il faudrait entreprendre de séduire. Tel est le rôle du traducteur selon lui. Il entame une danse du langage afin de s'accaparer sa bien-aimée (le texte source) en vue de la rendre docile pour qu'elle « se laisse faire », c'est-à-dire, qu'elle se soumette à la transformation voulue par le traducteur, à la *Pretty Woman*⁵⁶, dans le but de la conformer aux attentes de la culture cible et de son lectorat. Après avoir séduit le texte source, il faut passer à l'acte (de traduire), ce que Steiner appelle, très justement si l'on situe la traduction dans une telle optique : “appropriative penetration”⁵⁷. Steiner utilise ce terme afin de décrire le phénomène poétisé par Francklin : la dénaturalisation complète du texte source par le traducteur créant ainsi parfois une œuvre dite « meilleure » que l'originale par ses qualités esthétiques. Il cite en exemple la traduction des sonnets de Rainer Maria Rilke par Louise Labé. Ainsi, la “appropriative penetration” de Steiner se rapproche de Serge Gavronsky qui avançait qu'il existe deux types de traducteurs dont l'un est nommé “cannibalistic translator”⁵⁸. Ce concept, comme la pénétration, ne laisse pas de place au texte source et le consomme entièrement.

Nous avons donc explicité ici trois façons de percevoir la relation entre le traducteur et son texte source et toutes, en plus de se compléter, sont charnelles. Il n'est donc pas rare que la traduction soit vue en rapport avec le corps et il y a une bonne raison derrière ce fait. L'être humain cherche à tout prix de la familiarité où il n'y en a peut-être pas. C'est pour cette raison que nous voyons des formes dans les nuages ou les flaques d'eau et c'est pour cette raison également que rendre la traduction charnelle, c'est-à-dire la lier au corps, semble logique, car l'être humain est indivisible de son propre corps. Hormis Gavronsky qui, dans son article, ne genre ni le traducteur, ni le texte source, Francklin et Steiner placent tous deux la relation traducteur/texte source dans une optique de relation hétérosexuelle patriarcale où la femme (le texte source) peut ou doit être séduite et pénétrée par l'homme (le traducteur). Il semble important de noter que bien que

56 Gary Marshall. *Pretty Woman*. 1990.

57 George Steiner. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3e édition, Oxford University Press, 1998. p. 209

58 Serge Gavronsky. « The Translator: from Piety to Cannibalism ». *SubStance*, vol. 6/7, n° 16, 1977, p. 53-62.

certains se complaisent à dire que la langue anglaise ne genre pas son vocabulaire comme le français le fait, Steiner et Francklin sont tous deux anglophones et n'ont eu aucun problème à tomber d'accord sur le genre d'un objet inanimé, voire d'un concept (une traduction).⁵⁹

Que se passe-t-il lorsque les femmes entrent réellement dans l'équation et pas seulement sous une forme allégorique ? La traduction, avec la religion, représente pour les femmes une porte d'entrée dans le monde intellectuel dès la renaissance⁶⁰. C'est par ce biais que les femmes commencent un travail d'écriture, en traduisant majoritairement des œuvres d'hommes. Comment expliquer qu'il était plus toléré pour une femme de traduire que d'écrire ? Pour justifier ceci, il est important de différencier travail productif et travail reproductif, concepts utilisés au XIXe siècle, notamment dans les analyses marxistes de l'économie. Tandis que le travail productif désigne le « travail » dans sa forme la plus simple dans une société capitaliste, c'est-à-dire que le travailleur obtient quelque chose en échange, souvent de l'argent. Le travail reproductif, lui, est utilisé par les féministes marxistes pour désigner le travail domestique des femmes, celui qui ne se voit pas et qui n'est pas monétisé, comme les tâches ménagères. Cette dichotomie s'est vue réappropriée par le domaine de la traductologie, surtout par les traductrices féministes, afin d'expliquer cette position particulière qu'ont occupées et qu'occupent les femmes dans la traduction.

Car, au fil des siècles et même encore parfois aujourd'hui, la traduction n'est pas vue comme un art à part entière, ni comme un travail d'écriture créative puisque dans les esprits, la traduction reste un travail de reproduction pour deux raisons. La première c'est qu'une traduction, si l'on est pragmatique, n'apporte rien qui n'existait pas déjà, elle ne peut être créée sans l'existence d'une première œuvre. Ainsi arrive le questionnement suivant : les bénéfices financiers de la traduction sont-ils réellement les siens ou sont-ils ceux du texte se trouvant à la source de la création ? Ensuite,

59 Ce phénomène trouve sa source dans ce qu'on appelle le genre « naturel » ou le genre « implicite ». En effet, si le genre n'est plus cause d'accord dans la langue anglaise moderne, il existe encore un genre « naturel » qui influe sur la perception des locuteurs et donne des genres à des objets non genrés. Voir Ryan, John M. « The Proof Is in the Pronoun: Grammatical and Semantic Gender in Anglo Saxon ». *Athens Journal of Philology*, vol. 4, n° 4, novembre 2017, p. 257-78. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.30958/ajp/4.4.1>.

60 Sherry Simon. *Gender In Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, 1996. p. 43

la seconde raison est que traduire est considéré, encore aujourd'hui, comme un travail de reproduction dans son premier sens, c'est-à-dire un travail de copie. Dans les cercles de traducteur·ice·s et de théoricien·ne·s de la traduction, la valeur d'un ouvrage traduit ainsi que le travail qu'il représente est reconnu, mais il suffit de flâner dans les rayons des librairies pour se rendre compte qu'il faut ouvrir un livre pour y découvrir le nom du/de la traducteur·ice. Nom se trouvant sur la deuxième ou troisième page dans une police d'écriture parfois très petite et, dans quelques cas extrêmes, ce nom n'est même pas présent. C'est dans un tel climat et avec l'addition de la place des femmes dans la hiérarchie sociale dans une société patriarcale que s'installe une certaine autorité de l'auteur envers sa traductrice.

C'est la combinaison de la supériorité perçue de l'auteur sur son traducteur et de la supériorité de l'homme sur la femme dans une société telle que la nôtre qui a créé un clivage qui ne fait que s'approfondir. C'est cela qui permet à Jean Starr Untermeyer, qui traduisait alors Hermann Broch de témoigner de son expérience ainsi :

thus Broch, like other men of his stamp, gave me to understand that whatever abilities a woman might possess, the ability to think, by his standards, was not one of them.⁶¹

Pour faire contraste avec la relation entretenue entre l'auteur et sa traductrice, penchons-nous désormais sur ce qu'il se passe lorsque le traducteur est un homme. Lori Chamberlain⁶² observe un changement dans la nature de ce qui lie un traducteur et un texte source, lorsque son auteur est pris en compte. Le comte de Roscommon dans *An Essay on Translated Verse*, introduit le terme de paternité. En effet, le texte source n'est plus considéré comme une maîtresse, mais comme une fille ("Your early, kind, paternal care appears, // By chaste Instruction of her Tender Years"⁶³) dont il faut être le père afin de pouvoir la traduire. Mais comment devient-on père de l'enfant d'un

61 *Ibid.* p.69

62 Lori Chamberlain. "Gender and the Metaphorics of Translation" *Signs*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 454-72.

63 Earl of Roscommon *An Essay on Translated Verse*, 1685 dans Lori Chamberlain. "Gender and the Metaphorics of Translation". *Signs*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 456

autre ? Difficilement, nous explique Roscommon, mais il est possible de créer un lien familial avec l'auteur : "United by this Sympathetick Bond, //You grow Familiar, Intimate, and Fond; // Your thoughts, your Words, your Stiles, your Souls agree, // No longer his Interpreter, but He."⁶⁴. Ainsi, en se liant d'amitié avec l'auteur et en créant une assimilation entre les deux « ouvriers » du texte source, il semble que le traducteur devient lui-même maître (père) de ce texte.

Pour que cette assimilation fonctionne, il faut effectivement changer de point de vue sur le texte source et ne pas le considérer comme une femme à séduire, car les hommes deviennent très rarement amis et frères avec ceux qui séduisent la femme qu'ils considèrent comme leur propriété privée romantique. En revanche, lorsque la relation devient filiale, et que le texte source devient alors une fille qui doit être protégée, l'amitié entre l'auteur et le traducteur est alors possible puisque le premier considère les intérêts du second similaires, voire identiques aux siens. Notons la hauteur de la marche que nous avons franchie entre la relation auteur/traductrice et auteur/traducteur, alors qu'il n'était même pas question de respect et de pied d'égalité dans le premier cas, nous parlons désormais de deux personnes qui fusionnent pour ne faire qu'un.

Puisque l'on a trouvé un moyen de genrer jusqu'aux objets inanimés et concepts afin de les placer dans une position de soumission, il n'est pas surprenant que se crée une telle dynamique entre le texte source et le texte cible, sans même prendre en compte leurs auteur·ice·s. Au XVIIIe siècle, en France, apparaît un terme qui lie de nouveau les femmes à la traduction : « les belles infidèles ». Dans son origine, cette expression est une critique émise envers une des traductions de Nicolas Perrot D'Ablancourt⁶⁵ et définit les surtraductions⁶⁶ effectuées par des traducteurs convaincus de la supériorité esthétique de leur langue. Et pour cause : le XVIIIe siècle marque un moment en France où le français gagne en importance et prestige culturel, surtout grâce à ses écrivains (Molière, etc.). La traduction étant un outil de choix lorsque l'on veut répandre une

64 *Ibid.*

65 Homme de lettres français du XVIIIe siècle.

66 Dans *La traduction raisonnée*, Jean Delisle définit la surtraduction comme un phénomène qui « explicite abusivement en français ce qu'il convient de garder implicite en passant d'une langue à l'autre ».

langue, que ce soit nationalement ou non, il paraît aisé de penser que la surtraduction au XVIIe est répandue. En effet, quel meilleur moyen de promouvoir la supériorité langagière que de créer une traduction qui soit plus « jolie » esthétiquement bien qu'infidèle au texte source ? D'où le nom « les belles infidèles ». Cependant, cette expression est genrée au féminin. Bien que cela pourrait être simplement expliqué par le fait que le mot « traduction » soit lui-même féminin, il serait naïf de penser que les conséquences de ce féminin s'arrêtent à l'accord des adjectifs. Sherry Simon écrit que ce nom implique que, comme les femmes, les traductions se doivent d'être soit belles, soit fidèles⁶⁷ faisant ainsi écho à Lori Chamberlain⁶⁸. Il y a donc une supériorité perçue et assumée du texte source qui ne doit pas être trahi par le texte traduit et donc par celui ou celle qui le produit : le·a traducteur·ice.

J'aimerais désormais rassembler tous les phénomènes décrits antérieurement sous un seul et même terme qui est celui de phallogocentrisme. C'est Jacques Derrida qui est en est à l'origine, pour expliquer le caractère obsessionnel des psychanalyses de Sigmund Freud. Ce terme est ensuite repris dans un angle féministe par Hélène Cixous et Catherine Clément⁶⁹, ainsi que par Arunima Dey qui écrit :

“Phallogocentrism” suggests that masculine language is the only relevant language, since it is founded on logic. Phallogocentrism sideline’s women’s language by asserting that it is emotional and bereft of logic.⁷⁰

C'est pourquoi j'invoque le terme de phallogocentrisme afin d'expliquer la transcendance des relations hiérarchisées hommes/femmes jusqu'au domaine de la traductologie. Si, tel que Dey le décrit, les hommes et les femmes parlent chacun une langue différente et si, tel que le disent Gary

67 Sherry Simon. *Gender In Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, 1996.

68 Lori Chamberlain. “Gender and the Metaphorics of Translation.” *Signs*, vol. 13, no. 3, 1988, pp. 454–72. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3174168>.

69 Hélène Cixous et Catherine Clément. *La Jeune Née*. 10/18. 1975.

70 Arunima Dey. “A Site of Trauma and Memory: The Body as Palimpsest in Shauna Singh Baldwin’s “What the Body Remembers” (1999)”. *Corps et traduction, corps en traduction*, édité par Solange Hibbs et coll., Lamber-Lucat, 2018.

Lupyan et Andy Clark⁷¹ ainsi que Edward Sapir⁷² et Benjamin Lee Whorf⁷³, la perception du monde est dépendante de la langue que l'on utilise et vice-versa, alors il est aisé de penser que les hommes, parce qu'ils ne parlent pas le même langage que les femmes, ne vivent pas dans le même monde que ces dernières. De plus, le monde de la littérature en général et celui de la littérature théorique en particulier, a longtemps été un espace exclusivement masculin. Voilà comment des siècles et des siècles de phallogocentrisme créent un monde dans lequel les femmes sont totalement effacées, y compris dans le domaine de la traduction, pourtant renommé pour être un métier principalement féminin⁷⁴.

1.3.2 – Amour amour

Pour traduire, il faut, certes, parler plusieurs langues, maîtriser la syntaxe et le vocabulaire d'au moins deux de celles-ci, mais un·e traducteur·ice c'est avant tout quelqu'un qui partage, bien qu'il ne choisisse pas toujours ce qu'il traduit. C'est sur cette fondation que je souhaiterai me baser pour dire ceci : il est temps d'arrêter de penser la traduction et la traductologie comme une affaire sursexualisée et hétérocentrée, surtout au XXI^e siècle où elle s'est prouvée être tout le contraire. Noémie Grunenwald, dans *Sur les bouts de la langue : Traduire en féministe-s* dit :

Quand je parle de traduction féministe, je parle d'amour, mais d'amour lesbien, au sens politique et très concret, pas d'amour-pouvoir, mais d'amour-complice. Non, pas d'amour, de complicité.

Et c'est ainsi que je souhaite appréhender la traduction, non pas comme une affaire de soumission entre les différents partis, mais comme une affaire de collaboration. Dans cet ouvrage, Grunenwald

71 Gary Lupyan, and Andy Clark. 'Words and the World: Predictive Coding and the Language-Perception-Cognition Interface'. *Current Directions in Psychological Science*, vol. 24, no. 4, [Association for Psychological Science, Sage Publications, Inc.], 2015, pp. 279–84

72 Edward Sapir. *Culture, Language and Personality*. Univ. Of California Press, 1970.

73 Benjamin Lee Whorf. "Science and Linguistics", *Technology Review*. 1940.

74 Lorsque l'on se rend sur la première page du répertoire de atlf.org (associations des traducteurs littéraires de France), on compte 26 hommes sur 100 traducteur·ice·s. (échantillon compté par mes soins.)

mentionne l'importance des informations qui lui sont offertes inconsciemment par les autrices qu'elle traduit et combien elles lui sont précieuses, mais également l'importance de la traduction dans la partage des idées, dans leur propagation ; elle parle de « solliciter un intertexte féminin précieux ». En effet, traduire, de la non-fiction en particulier, c'est traduire des idées et ainsi espérer l'implantation de ces dernières dans une culture cible. C'est pour cette raison que j'avais choisi de traduire un passage de *Hood Feminism* de Mikki Kendall pour mon projet de recherche tutoré de l'an dernier puisqu'à mon sens, il comblait un réel manque dans la littérature française, c'est-à-dire qu'il offrait au paysage littéraire français la perspective féministe d'une femme racisée et plus particulièrement noire.

C'est pour cela qu'il paraît tellement injuste et faux que la traduction et la traductologie aient un jour été pensées comme une affaire de soumission des femmes envers les hommes et même comme miroir de la réalité de la société patriarcale dans laquelle nous évoluons parce qu'elle est tellement plus que ça. Elle est le partage et surtout, avant même les maisons d'édition et la vente, la traduction c'est une histoire d'amour.

1.3.3 – Traduction cannibale, traduction amoureuse

La traduction cannibale, définie par Serge Gavronsky⁷⁵ et mentionnée antérieurement, renvoie à un processus de traduction qui absorbe totalement le texte source. C'est une traduction qui prend des libertés créatives en dépit de la forme du texte source, parfois même en dépit de son contenu. Prenons par exemple la traduction de la première strophe de *The Raven* d'Edgar Allan Poe, réalisée par Stéphane Mallarmé en 1889. Le texte source débute ainsi :

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore—

75 Serge Gavronsky. « The Translator: from Piety to Cannibalism ». *SubStance*, vol. 6/7, n° 16, 1977, p. 53-62.

While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door—
Only this and nothing more.”⁷⁶

Et est traduit ainsi par Stéphane Mallarmé :

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je
m’apesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre
volume de savoir oublié – tandis que je dodelinais la tête,
sommolant presque : soudain se fit un heurt, comme de
quelqu’un frappant doucement, frappant à la porte de ma
chambre – cela seul et rien de plus.⁷⁷

Nous remarquons tout d’abord une différence dans la forme du texte source. Là où le poème d’Edgar Allan Poe est un sizain avec quelques vers mis en relief, le sizain de Mallarmé se présente comme un paragraphe sans variation rythmique apparente. Lorsque nous lisons les deux strophes, nous remarquons aussi la disparition du dialogue interne originellement présent dans le poème de Poe. En effet : “‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –// Only this and nothing more.” devient « comme de quelqu’un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre – cela seul et rien de plus. ». La disparition de ces guillemets et ainsi de ce discours direct, bien qu’il soit interne, fait également disparaître une dimension du texte source. En effet, le *Je* lyrique de ce poème ressent une solitude qui le pousse à parler seul. Mais afin de compléter le but artistique que Mallarmé s’était donné, il a choisi d’ôter cet aspect de cette première strophe. C’est pour cela que je me sers de cet exemple pour démontrer ce qu’est une traduction cannibale : il y a eu ici une totale absorption du texte d’origine et une réappropriation par le traducteur⁷⁸.

Mettons en contraste avec cette traduction cannibale les traductions qui composent le corpus de ce mémoire de recherche. En effet, celles-ci n’ont de cannibale que le sujet traité. Dans *Constellations : Reflections from Life*, Sinéad Gleeson écrit :

76 “The Raven by Edgar Allan Poe”. *Poetry Foundation*, 25 août 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>. <https://www.poetryfoundation.org/>.

77 Edgar Allan Poe. *Le Corbeau*. Traduit par Stéphane Mallarmé. Léon Vanier. 1889.

78 Serge Gavronsky. “The Translator: from Piety to Cannibalism”. *SubStance*, vol. 6/7, n° 16, 1977, p. 60.

Our bodies are sacred, certainly, but they are often not ours alone. Our hospital body, all rivers of scars; the day-to-day form that we present to the world; the sacrosanct one we show to lovers – we create our own matryoshka bodies, and try to keep one that is just for us. But which one do we keep – the biggest or smallest?⁷⁹

Ce passage parle de multiplicité du corps, de la consommation de ces multiples corps entre eux (cf. la référence aux poupées russes). Mais la version traduite de Cécile Arnaud ne consomme pas son texte source à la manière des cannibales tels qu'ils sont décrits par Serge Gavronsky. En effet, il s'agit ici d'une consommation plus respectueuse, presque amoureuse :

Nos corps sont sacrés, sans aucun doute, mais souvent, ils ne nous appartiennent pas en propre. Il y a notre corps d'hôpital, fait de rivière de cicatrices ; la forme quotidienne que nous présentons au monde ; celle, sacro-sainte, que nous montrons à nos amants – nous créons nos différents corps comme autant de poupées russes et tentons d'en garder un qui ne soit que pour nous. Mais lequel gardons-nous ? Le plus grand ou le plus petit ?⁸⁰

Ici, Cécile Arnaud a choisi de conserver jusqu'aux signes de ponctuation qui sont les mêmes que dans le texte source à l'exception du point d'interrogation dans « Mais lequel gardons-nous ? » qui remplace le tiret cadratin du texte de Gleeson. Dans cette traduction, il y a bien consommation du texte tel qu'il a été écrit par Sinéad Gleeson car il ne peut y avoir de traduction sans ingestion. Mais il s'agit d'une absorption qui permet au produit consommé de continuer à exister. Par exemple, si nous prenons “Our bodies are sacred” nous remarquons que sa traduction garde la même forme syntaxique. Le noyau de cette proposition, le nom commun dans sa forme plurielle : “bodies” devient noyau également dans la version française, en prenant la forme du nom commun « corps » pluriel également bien qu'invariable, comme signalé par le déterminant possessif « Nos » dans le co-texte gauche.

Arrive ensuite une légère variation par rapport au texte source. En effet, Cécile Arnaud introduit le groupe verbal « Il y a » souvent utilisé pour traduire “There is” qui n'est pas présent

79 Sinéad Gleeson. *Constellations : Reflections From Life*. Picador, 2019. p.8

80 Sinéad Gleeson. *Constellations : Éclats de Vie*. Traduit par Cécile Arnaud, Table Ronde, 2021. pp. 22-23

dans le texte source. Ce groupe verbal, introduit par le pronom personnel de la troisième personne au singulier « il », vide sémantiquement, permet à Arnaud d’instaurer dans les lecteur·ice·s français le sentiment qu’elle « liste » quelque chose. Cette sensation, bien que non explicitée dans le texte source n’y est pas totalement absente. En effet, Gleeson utilise tout de même un rythme ternaire pour lister les différents corps : tout d’abord “our hospital body” puis “the day-to-day form” et enfin “the sacrosanct one”. Cette liste est donc bien présente dans le texte source, l’utilisation de « Il y a » par Cécile Arnaud ne fait que la mettre en lumière. Ainsi on ne peut pas dire qu’elle procède à une clarification comme l’entend Berman,⁸¹ mais à un simple rallongement, qui n’est ni le fruit d’une clarification, ni d’une explicitation, mais d’une question rythmique de la langue française.

Pour poursuivre cette exploration de la traduction amoureuse, étudions *Notes to Self* de Emilie Pine, qui écrit :

My body is, as I experience it, red and fleshy, soft and warm. But on the screen there’s just a grainy gray scale, like a lunar landscape. The monitor is angled away from me, but even if I could see it properly, I wouldn’t know what I was looking at.⁸²

Et qui est traduit ainsi par Marguerite Capelle :

Ce corps, tel que je le perçois, est rouge et charnu, moelleux et tiède. Mais sur l’écran, il n’y a que des nuances granuleuses de gris, tel un paysage lunaire. Le moniteur est tourné de l’autre côté, mais même si je le voyais bien, je n’aurais pas la moindre idée de ce que j’ai sous les yeux.⁸³

Ici encore, la forme traduite du texte reprend les mêmes signes de ponctuation que le texte source, à l’exception d’après « Mais sur l’écran » où une virgule s’ajoute alors qu’il n’y en avait pas dans le texte source. Ceci n’est pas dû à un choix de la traduction, mais aux règles de la langue française qui dictent un usage d’une virgule après un complément circonstanciel comme c’est le cas ici (« mais sur l’écran » est un complément circonstanciel de lieu). Comme pour *Constellation*, observons la première phrase de ce passage. Dès le premier mot, nous remarquons une différence.

81 Antoine Berman. « La traduction comme épreuve de l’étranger ». *Texte*, n° 4, 1985. pp.12-13

82 Emilie Pine. *Notes to Self*. Penguin Group, 2019. p.30

83 Emilie Pine. *Notes à Usage Personnel*. Traduit par Marguerite Capelle, La Croisée Delcourt Littérature, 2019. p.55

En effet, le déterminant possessif anglais “My” se retrouve transformé en déterminant démonstratif « Ce ». En étudiant cette modification sans prendre en compte le contexte, il serait possible de penser que le·a lecteur·ice français·e aura une différente impression en lisant cette partie. Le déterminant « ce », parce qu’il n’est pas possessif, surtout utilisé avant « corps » crée une distance entre la réalité extralinguistique de « corps » et la personne à qui appartient ce corps. Cependant, lorsqu’on regarde le contexte, nous remarquons que le groupe nominal “my body” est utilisé quelques mots plus tôt dans le texte source. Ce “my body” a été traduit par Marguerite Capelle en « mon corps ». Ainsi, l’utilisation de « ce corps » dans la deuxième occurrence, si elle instaure une distance, permet surtout de ne pas répéter deux mots deux fois de suite en très peu de temps.

In the Dream House de Carmen Maria Machado vient se placer en dernier exemple de traduction non cannibale. Machado écrit :

She leans over and begins to scream directly in your ear, like she’s pouring acid out of her mouth and into you. You try to scramble away, but she is pushing on your body, howling like a wounded bear, like an ancient god. (An ancient bear; a wounded god.)⁸⁴

Traduit ainsi par Hélène Cohen :

Elle se penche et te hurle dans l’oreille, un jet acide qui jaillit de sa bouche et se déverse en toi. Tu essaies de te libérer, mais elle se presse contre ton corps, beuglant comme un ours blessé, comme une divinité ancestrale. (Un ours ancestral ; une divinité blessée.)⁸⁵

Dans ce passage, la ponctuation n’est de nouveau pas modifiée et la structure du passage demeure ainsi inchangée. Cependant, ce segment de texte présente ce qui pourrait être appelé une ellipse. Effectivement, la proposition “like she’s pouring acid out of her mouth” a été traduite par : « un jeu d’acide qui jaillit de sa bouche », omettant ainsi l’adverbe « like » qui prend ici le sens de « comme ». Au lieu d’utiliser un autre adverbe donc, Hélène Cohen a choisi de l’omettre complètement et à la place, de placer la proposition directement après la virgule, comme une apposition. Ainsi, à la place d’une subordonnée de manière introduite par “like” la traduction

84 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p. 119

85 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgeois, 2021. p.125.

française présente cette proposition subordonnée comme presque adjectivale, puisqu'elle apporte une information supplémentaire sur le hurlement dans l'oreille. Même si ces deux catégories grammaticales sont similaires dans le but de leur utilisation, Hélène Cohen a tout de même fait usage de transposition.

Cette sous-partie avait pour but d'établir un contraste entre ce que Serge Gavronsky nomme la traduction cannibale, la traduction qui absorbe et qui consomme le texte source et ce que les trois traductions du corpus de ce mémoire de recherche présentent. Que ce soit Cécile Arnaud, Marguerite Capelle ou Hélène Cohen, aucune de ces traductrices ne semble avoir abordé leurs textes sources respectifs avec la même intention que l'aurait fait un·e traducteur·ice qui aurait des intentions cannibales. Cette démonstration est limitée, car elle n'utilise que trois exemples épars de chacun des ouvrages. Cependant, chaque passage a été choisi pour son sujet (le corps) et montre à eux seuls une intention « presque amoureuse » de la traductrice.

Afin d'étudier la marchandisation du corps de la femme dans la littérature, il fallait d'abord définir le produit et expliquer les enjeux qui l'entourent. C'est pourquoi ce premier chapitre porte sur le corps et plus particulièrement, sur le corps littéraire des trois femmes qui ont écrit les textes sources qui composent notre corpus. Au cours de ce chapitre, nous avons pu voir l'importance de la marchandisation du corps dans le processus de réappropriation d'expériences ainsi que son importance lorsque l'on parle de traduction. À présent que nous avons une idée plus précise du produit qui doit être vendu ainsi que des enjeux qu'il amène avec lui, il faut définir le public à qui ce produit va être vendu ; c'est ce que ce second chapitre va tâcher de faire.

2. S'IDENTIFIER

2.1 – À la recherche d'un autre moi

2.2.1 – *Du besoin d'être unique*

Maintenant que le premier chapitre a présenté le produit qui fait l'objet de la marchandisation, il est temps d'établir une clientèle cible. Pour ce faire, il est intéressant de se poser des questions sur sa psyché. Qu'est-ce qui peut pousser une clientèle donnée à s'intéresser au produit qu'on souhaite lui vendre ? Ici, le produit vendu s'agit du corpus littéraire de trois femmes différentes, corpus écrit par elles-mêmes d'une manière qui aborde les violences de façon féministe. Tout ceci sont des variables à prendre en compte lors de la définition du/de la client·e cible. Cette clientèle, que l'on peut appeler ici « lectorat », pourrait se saisir des ouvrages de nos corpus pour diverses raisons qui peuvent être rassemblées sous le terme d'identification.

Telle est la règle toute faite de l'écriture : si vous ne voulez pas perdre votre lecteur·ice, il faut qu'iel s'identifie à vos personnages ; mais qu'en est-il lorsque votre personnage c'est vous ? Qu'en est-il si, en plus de puiser dans vos expériences personnelles, vous dîtes aux lecteur·ice·s dès le début qu'il s'agit de votre histoire à vous, l'autrice ? Nous pourrions nous attendre à ce que se crée de la distance : personne n'a vécu la vie de l'auteur·ice à part elle-même, chaque expérience humaine étant subjective. En tout cas, c'est ce que notre égo se plairait à penser. Au sein des sociétés occidentales, le besoin d'être unique que l'être humain ressent a été largement étudié et présente plus ou moins systématiquement les mêmes résultats : le contre-courant est notre chemin de prédilection. Dans une étude réalisée en 2008 par Imhoff et Erb pour leur article “What motivates Nonconformity ? Uniqueness Seeking Blocks Majority Influence”⁸⁶ (« Comment la non-

86 Roland Imhoff, et Hans-Peter Erb. “What Motivates Nonconformity? Uniqueness Seeking Blocks Majority Influence”. *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 35, n° 3, mars 2009, p. 309-20. SAGE Journals, <https://doi.org/10.1177/0146167208328166>.

conformité est-elle encouragée ? Le besoin d'être unique empêche l'influence de la majorité »), une quarantaine de participants allemands d'une vingtaine d'années ont été mis face à une étude avec des statistiques manipulées à propos desquels leur avis était recueilli. Systématiquement, les participants se sont rangés du côté de la minorité. Ce que cette étude montre est qu'il existe bien un besoin d'être unique et qu'il surpasse nos capacités intellectuelles et de réflexion. Dès lors, même si nous aimerions croire que notre expérience est unique, ce n'est sans doute pas le cas et inconsciemment (ou non) les autrices des mémoires qui nous intéressent se servent de ce flou.

Grâce aux définitions présentées antérieurement en citant Philippe Lejeune,⁸⁷ nous avons pu tracer une ligne entre autobiographie et mémoires avec ces derniers qui choisissent de conter une expérience en particulier plutôt que toute une vie. En effet, dans ses mémoires, l'autrice se concentre sur un sujet en particulier, qu'elle juge nécessaire de rendre publique. Il me semble que des mémoires soient essentiellement une façon pour l'autrice de trouver une forme de réconfort dans ce qu'elles ont vécu. Ainsi, la publication, la mise sur le devant de la scène de ces récits peut traduire alors un besoin d'empathie, surtout si les mémoires content un récit traumatisant. Cependant, écrire ses mémoires, c'est également, d'une certaine façon, se mettre à nu et donc, d'une certaine façon, se fragiliser. Mais pourquoi autoriser tant de regards sur soi ? Certain·e·s, en donnant la définition de mémoires, parlent de messages que l'auteur·ice souhaite faire passer. C'est exactement ce qu'il se passe au sein des trois livres qui composent ce corpus, même si le message est simplement : tu n'es pas seul·e.

Dans *In the Dream House*, Carmen Maria Machado écrit :

The memoir is, at its core, an act of resurrection. Memoirists re-create the past, reconstruct dialogue. [...] They manipulate time; resuscitate the dead. They put themselves, and others, into necessary context.⁸⁸

Traduit par Hélène Cohen en :

87 Voir les pages 18 et 19 de ce mémoire de recherche

88 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p.17

Le récit de souvenirs est par essence un acte de résurrection. Les mémorialistes recréent le passé, reconstruisent le dialogue. [...] Ils manipulent le temps ; ressuscitent les morts. Ils se replacent, eux et autrui, dans un contexte nécessaire.⁸⁹

Ce passage ainsi que sa traduction indique une prise de conscience de la part de Carmen Maria Machado. Elle sait qu'elle a écrit des mémoires, elle prévient également le·a lecteur·ice qu'il·elle s'apprête à lire un tel ouvrage. Ces phrases en elle-même viennent à l'encontre du besoin de se sentir unique dont cette sous-partie fait l'objet, Machado parle en effet de dialogue et d'autrui. C'est donc qu'il existe une qualité communautaire⁹⁰ des mémoires. Au-delà du contenu de ces paragraphes, la forme est également intéressante. Hélène Cohen traduit "memoir" par « récit de souvenirs ». Cohen explicite ainsi le terme source tout en le transposant⁹¹, procédant ainsi à une clarification⁹². En effet, "memoir" est un nom commun simple et devient un groupe nominal dans « récit de souvenirs ». Pourquoi une telle démarche alors que le mot « mémoires » est utilisé en français ? Il est possible que Hélène Cohen ait voulu éviter la confusion avec son homonyme qui est défini par la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé »⁹³. Il est également possible que la traductrice ait voulu éviter la répétition avec le mot « mémorialiste » qui arrive dans le co-texte droit quasi immédiat. Quoiqu'il en soit cette explicitation indique non seulement au/à la lecteur·ice francophone qu'il·elle va lire des mémoires, mais définit également ce terme.

2.1.2 – Tout le monde est différent

Dans un tel contexte, que représentent de tels ouvrages en traduction ? Les mémoires en eux-mêmes viennent à l'encontre du besoin ressenti par l'être humain d'être unique et de se

89 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgeois, 2021. p.20.

90 Utilisé ici dans le sens de création de communautés.

91 La transposition est une technique de traduction qui consiste à modifier la catégorie grammaticale du terme traduit. Par exemple : "the assumption is" pourrait être traduit par « on suppose que ». Ainsi, on passe d'un nom commun en noyau de groupe à un pronom personnel indéfini.

92 Berman, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger ». *Texte*, n° 4, 1985.

93 *Le Grand Robert*

conforter dans l'idée reçue que chaque expérience humaine est individuelle et subjective. La traduction des mémoires, elle, vient non seulement dire aux lecteur·ice·s que leurs expériences et surtout leurs ressentis ne sont pas individuels, mais qu'en plus, ils sont sans frontières. La traduction montre ainsi qu'il existe des faits tellement humains qu'ils ne s'arrêtent pas aux critères désormais arbitraires des frontières culturelles, politiques ou linguistiques.

Pour accentuer ma démonstration, j'aimerais parler d'un autre ouvrage qui permettrait de contredire ceux qui pourraient avancer que l'universalité des mémoires ne fonctionne uniquement qu'entre pays et peuples ayant eu une histoire et évolution similaire (notamment entre habitants de pays occidentaux). Bien que cela soit vrai pour certains critères (par exemple, l'expérience vécue par les personnes noires est différente de l'expérience vécue par les personnes blanches et le demeurera à cause des dynamiques de pouvoirs et de l'histoire de chacun). *Solitude d'un Autre Genre*⁹⁴ de Kabi Nugata sont des mémoires publiés en deux tomes sous forme de manga, la bande dessinée japonaise. Cette femme japonaise conte ainsi un évènement soutenu par sa solitude en sa qualité de lesbienne. Tout d'abord, notons que le sentiment de solitude a été abordé par de nombreuses lesbiennes à maintes reprises, notons également le ton des avis laissés pour cet ouvrage sur le site *Goodreads* : la quasi-totalité des commentaires exprime un certain affolement quant à la similitude des sensations ressenties par le personnage du livre et ceux des lecteur·ice·s, peu importe leur nationalité.⁹⁵ J'ai choisi cet exemple, car le Japon n'est pas un pays occidental et que son histoire diffère de celle des pays occidentaux, même si elle reste similaire sur certains points. De plus, c'est un ouvrage qui a été traduit et le choix même de traduire ces livres et pas d'autres montre qu'il y a une demande pour de tels récits (i.e des histoires qui parlent de la corrélation entre le

94 Dont le titre original est d'ailleurs さびしすぎてレズ風俗に行きましたレポ littéralement traduit par « compte rendu de lorsque ma solitude m'a fait aller dans une maison close lesbienne ». Notons l'effacement du mot « lesbienne » dans la traduction du titre en français pourtant présent dans le titre du texte source ainsi que dans la traduction anglophone : *My Lesbian Experience with Loneliness*. Je n'ai pas commenté cet effacement, car ce sujet s'éloigne trop de mon sujet d'étude, mais il mérite définitivement que l'on se penche dessus.

95 "My Lesbian Experience with Loneliness." *Goodreads* <https://www.goodreads.com/book/show/33113683-my-lesbian-experience-with-loneliness>. Consulté le 30 mai 2022.

lesbianisme et la solitude), car la traduction, même si elle est une histoire d'amour⁹⁶, elle est aussi, et peut-être avant tout, une histoire d'argent.

Le titre de cette sous-partie était « tout le monde est différent », mais elle avait avant tout pour but de montrer que les besoins de communauté des humains surpassent ce besoin d'être unique explicité dans la sous-partie antérieure, rejoignant ainsi les philosophes et auteurs qui émettaient l'idée que l'Homme est un animal social.⁹⁷

2.1.3 – Parler des autres

En amont de ce processus d'identification vient un autre phénomène, qui expliquerait l'attraction que ressentent certain·e·s lecteur·ice·s envers des récits à caractère très personnel et subjectif tels que les mémoires. Il semble qu'avant toute identification naissent un besoin et un désir, qui nous qualifient en tant qu'être humain, de « ragoter », de répandre des rumeurs, d'entendre des histoires qui ne nous concernent pas. Les chercheur·euse·s expliquent ce phénomène de plusieurs manières, la plupart s'accordent à dire qu'il s'agit d'un moyen pour les humains de créer des liens sociaux, de la même façon que nos ancêtres de la préhistoire se cherchaient les poux. Certain·e·s déclarent même que les sociétés dans lesquelles nous vivons actuellement ne peuvent exister uniquement parce que les ragots existent⁹⁸.

L'être humain a besoin de parler d'autrui, même si le discours reste neutre et dénué de toute intention malicieuse. Ce besoin de parler d'une personne C à une personne B fait partie de l'expérience humaine : personne ne sait réellement quoi faire ni comment aborder la société dans laquelle nous vivons, peu importe combien clament le contraire, faire des commérages est alors un moyen de chercher conseil au mieux, ou une certaine forme de catharsis à la manière des tragédies

96 Noémie Grunenwald. *Sur Les Bouts de La Langue : Traduire en Féministe-s*. Lille, Éditions Contre Allées, 2021.

97 Voir Aristote et Michel Tournier

98 R. I. M. Dunbar. « Gossip in Evolutionary Perspective ». *Review of General Psychology*, vol. 8, no. 2, June 2004, pp. 100–10. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1037/1089-2680.8.2.100>.

grecques au pire. Peu importe la raison derrière ce désir, l'existence d'ouvrages du genre des mémoires permet d'assouvir ce besoin tout en s'absolvant de quelque faute morale puisque le lectorat a l'autorisation explicite de la personne concernée de parler d'elle. Cependant, même si les mémoires semblent satisfaire le désir humain de commérer, il n'en reste pas moins une manière particulière de l'assouvir. En effet, généralement, un ragot se fait de forme orale et de façon relativement succincte, un mémoire, lui, s'étale de manière écrite sur plusieurs centaines de pages. Il est possible que ce soit dans l'importance de la durée et de la longueur du récit de la vie d'autrui que le désir de parler des autres se mute en désir de s'identifier aux autres. Instinctivement, l'humain recherche le contact social et le genre littéraire des mémoires, en tant qu'objet d'identification sociale, fait partie intégrante de cette nature, bien que ce « contact » soit, en l'occurrence, parasocial.

Les mémoires représentent donc une lettre d'amour adressée à la condition humaine de la même manière que la traduction en est une pour la littérature : le partage est au centre de ces deux phénomènes ; la traduction aussi bien que les mémoires sont dépendants de leurs auteur·ice·s et de leurs lecteur·ice·s. Pour que cette dépendance ne s'installe pas sans que le·a lecteur·ice ne s'en rende compte, il doit s'établir un contrat, un pacte.

2.1.4 - Identification-reconnaissance

Dans son ouvrage *Uses of Literature*, Rita Felski écrit qu'elle préfère utiliser le terme de reconnaissance plutôt que celui d'identification : “The idiom of identification, in other words, is poorly equipped to distinguish between the variable epistemic and experiential registers of reader involvement.”⁹⁹ écrit-elle. Le mot “recognition” (tel qu'il est utilisé par elle, traduit dans ce

99 Rita Felski. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, 2008. p.35

mémoire par « reconnaissance ») serait donc plus adapté pour parler de ce que l'on appelle le processus d'identification depuis le début de cette recherche.

Le Grand Robert définit le mot « identification » par « action d'identifier » et « identifier » par « considérer comme identique ». C'est là que se trouve, selon Rita Felski, la limite du terme « identification ». En effet, elle parle également de “self-extension”¹⁰⁰. C'est-à-dire que le phénomène qui se déroule au moment de la lecture va plus loin que la simple identification, le·a lecteur·ice ne s'identifie pas seulement aux expériences contées dans le récit, mais iel intègre ces expériences comme étant les siennes. Cependant, le terme utilisé dans ce mémoire de recherche au-delà d'être « identification » est aussi celui de « s'identifier », sa forme verbale et pronominale. En français, les verbes pronominaux permettent d'exprimer une action tout en exprimant un caractère réfléchi, qui est important dans le développement de ce mémoire. Ce verbe pronominal n'indique pas seulement le fait de « considérer comme identique », mais le fait de « considérer identique à soi-même » et permet ainsi un rapprochement avec les idées de Rita Felski. Ce phénomène de “self-extension” permet d'aborder un ouvrage d'une manière plus intime et personnelle, mais met en péril une chose qui semble importante dans la lecture de mémoires. En effet, ce mémoire a jusqu'ici insisté sur l'importance d'une certaine distance entre les autrices de ce corpus et leurs lecteur·ice·s et cette notion de “self-recognition” fait quasiment totalement disparaître cette caractéristique de la lecture de mémoires.

C'est pour cette raison que je continue d'utiliser le terme d'identification plutôt que « reconnaissance », car si ce terme, tel que le définit Rita Felski, est tout à fait applicable à la lecture de livre de fiction, il ne prend pas en compte les particularités qui entrent en jeu lorsqu'on lit des mémoires.

100 Rita Felski. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, 2008. p. 39

2.2 – Sous contrat

2.2.1 – De la difficulté de définir les genres littéraires

La catégorisation d'une œuvre en tant qu'autobiographie ou mémoire ne relève-t-elle seulement que de l'argument commercial, comme écrit antérieurement dans ce mémoire ? N'y a-t-il réellement pas de volonté de la part des autrices de partager une partie d'elle-même et de la faire en toute conscience ? La décision vient-elle « d'en haut » (i.e des maisons d'édition) ? Philippe Lejeune, dans son ouvrage *Le Pacte Autobiographique* explique que, pour savoir à quel type d'ouvrage nous avons affaire, il ne faut pas simplement se pencher sur « les éléments formels qu'il intègre », mais aussi et surtout sur le « contrat de lecture ». Sans contrat, les éléments composant l'ouvrage dont il est question ont peu, voire pas, d'impact conséquent sur l'expérience de lecture. En effet, chacun des livres composant la bibliographie de ce mémoire (*Constellations*, *Notes to Self*, *In the Dream House*) aurait très bien pu être de la fiction s'il n'y avait pas de contrat entre les autrices et les lectrices et lecteurs.

Dans son livre, Philippe Lejeune donne des critères auxquels une œuvre doit répondre pour être considérée comme autobiographique, les voici :

1. Forme du langage : une autobiographie doit être un récit rédigé en prose.
2. Le sujet traité doit être la vie individuelle de son auteur et raconter l'histoire d'une personnalité.
3. La situation de l'auteur ainsi que son identité doivent être quasi-explicites. De plus, le nom de l'auteur doit renvoyer à une personne réelle.
4. Le narrateur et le personnage principal doivent être la même personne et doivent porter une « perspective rétrospective [sur] le récit »¹⁰¹

101 Philippe Lejeune. *Le Pacte Autobiographique*. Le Seuil, Paris, 1996. p. 14

Une autobiographie, dit-il, répond forcément à ces critères classés dans ces quatre catégories. De ce fait, il estime que des ouvrages qui s'apparentent énormément à des autobiographies, mais qui n'en sont pas ne vont pas répondre à tous les critères cités ci-dessus. Philippe Lejeune cite l'exemple des mémoires (catégorie comprenant les livres de ce corpus) qui ne répondent pas aux critères de la catégorie numéro deux. Pour avancer une telle chose vertement, il faudrait apporter quelques précisions. Le sujet traité dans les mémoires est bien « la vie individuelle de son auteur », la seule différence avec les autobiographies est que cette vie n'est pas traitée dans son entièreté. En effet, les mémoires, bien que leur nom semble général, se concentrent généralement sur un aspect particulier de la vie de celle ou celui qui les écrit. Par exemple, *Constellations* parle de l'expérience de Sinéad Gleeson au vu de sa maladie et de ses séjours à l'hôpital, *Notes to Self* de Emilie Pine raconte sa famille et, bien que ce soit au fil de six essais différents, ils forment tout de même un tout non sécable. Enfin, *In the Dream House* parle de l'expérience de son autrice, Carmen Maria Machado lorsqu'elle se retrouve dans une relation romantique dangereuse avec une autre femme.

Cependant, les catégories énoncées par Philippe Lejeune semblent concerner uniquement les éléments internes au récit ; or, un ouvrage est un tout, il n'est pas seulement son contenu, il est aussi son effet et sa publication. C'est pour ces raisons que je me permets d'ajouter à ce classement un élément vital pour tout livre et plus particulièrement pour ceux à caractères non fictifs, qui est celui d'échange entre l'auteur·ice et son lecteur et sa lectrice. Échange sur quoi se construit la réception d'un ouvrage et qui prend place bien avant le début du récit.

2.2.2 – Contrat de vente, contrat d'achat

Avant de parler de « contrat » qui pourrait être qualifié comme un terme stérile et commercial¹⁰², il semble intéressant de parler de confiance. En effet, avant la signature de ce contrat

102 Bien que le fil conducteur de ce mémoire de recherche soit la marchandisation.

de lecture, bien qu'il soit implicite, il est nécessaire qu'un climat de confiance s'installe entre les lectrices et lecteurs et celui ou celle qui a écrit le livre ; il faudrait même ajouter que cette confiance doit s'étendre à tous les individus composant le système productif du livre, c'est-à-dire la personne l'ayant écrit, celle l'ayant traduit (s'il est question d'une traduction) ainsi que la maison d'édition de manière générale. Acheter ou emprunter un livre autobiographique, dans le cas présent, des mémoires, c'est également faire confiance à toutes ces personnes, c'est leur dire que vous, en tant que lectrice ou lecteur, êtes prêt·e·s à abandonner toute forme de résistance envers le texte. C'est parce que la confiance me semble venir avant le contrat qu'il me paraissait important d'en parler avant ce dernier.

L'auteur·ice compte sur le bon enclenchement de ce processus de mise en confiance dès l'écriture du livre. En effet, avant même que le livre arrive vers le·a lecteur·ice, il est écrit avec un « lecteur modèle » en tête, nous dit l'universitaire Umberto Eco¹⁰³. Il explique que, parce que le texte est incomplet, il doit être actualisé par le ou la destinataire (i.e le·a lecteur·ice). S'ensuit alors une série de mouvements plus ou moins conscients de la part des lecteur·ice·s pour compléter le texte. Ce sont les « non-dits » qu'il faut actualiser, nous dit Eco¹⁰⁴ et c'est pour cette raison qu'il existe un lecteur modèle. Ce lecteur ou cette lectrice doit alors emprunter les bons chemins, et par « bons » il faut comprendre : ceux dessinés au préalable (mais pas dans leur entièreté) par l'auteur·ice. Ainsi, cette théorie démontre que l'écrivain·e exerce une certaine influence jusque dans la lecture du récit, iel a le pouvoir de contrôler la façon dont son histoire sera reçue en disant certaines choses et en omettant d'autres. Cette hypothèse est pour le moins fascinante, mais peut mettre en péril la confiance qui doit s'installer entre le·a lecteur·ice et son auteur·ice pour que la lecture se déroule dans les meilleures conditions possibles. Il faudrait alors que cette manipulation (parce que c'en est une) soit la plus discrète possible et totalement inconnue du lectorat ce qui paraît peu probable, si l'on prend en compte le fait que les auteur·ice·s sont également lecteur·ice·s. Mais

103 Umberto Eco. *Lector in Fabula*. Grasset et Fasquelle, 1979.

104 *Ibid.* p.33

cela ne semble pas déranger Eco. Se passerait-il un phénomène au moment où l'on prend un livre pour le livre qui fait que l'on se déleste totalement de nos expériences passées ? Un·e auteur·ice peut-iel également être lecteur·ice ou bien le statut de lecteur·ice annule nécessairement tous les autres statuts qui ont pu être les nôtres au cours de notre vie ? Nous revenons donc ainsi à cette question de confiance qui, manipulation ou non de la part de l'auteur·ice, doit impérativement être présente pour le bien de l'expérience de lecture.

Une fois le livre entre les mains de la personne qui s'apprête à le lire, une fois cette barrière liée à la confiance franchie, arrive la signature du contrat de lecture qui semble se dérouler en même temps que la lecture des premières phrases et qui, peut-être ne se concrétise réellement qu'à la fin de la lecture de l'ouvrage non fictif en question. Dans son livre, Philippe Lejeune parle plutôt de « pacte autobiographique » que de pacte de lecture. Il le définit comme « l'affirmation du texte de cette identité (i.e l'identité du nom [auteur-narrateur-personnage]), renvoyant en dernier ressort au *nom* de l'auteur sur la couverture. »¹⁰⁵. Ainsi, il est plus question d'identité de l'auteur et du personnage que du rapport entre la lectrice ou le lecteur et le livre qu'iel tient entre les mains. Philippe Lejeune continue de dire que si le personnage n'a pas de nom, alors le pacte n'est pas autobiographique ni romanesque, mais bien absent. Cependant, si l'on considère par exemple *Constellations : Reflections from Life*, Sinéad Gleeson ne mentionne à aucun moment son nom en toutes lettres de manière intratextuelle¹⁰⁶. Pourtant, lorsque cet ouvrage se retrouve entre les mains du lectorat, en découle tout de même un pacte et ce dernier est plus autobiographique qu'il n'est romanesque. Ce pacte existe notamment à grâce au contenu des premières pages et du caractère intime des premières lignes : Sinéad Gleeson ouvre son livre sur l'histoire de son corps et combien il l'a fait souffrir. Si on additionne à ces premières phrases, le pronom « je » qui apparaît dès les premières phrases et qui ne nous quittera plus jamais ainsi qu'un certain vocabulaire qui peut être

105 Philippe Lejeune. *Le Pacte Autobiographique*. Le Seuil, Paris, 1996. p. 23

106 Son nom est présent sur la couverture et dans les paragraphes de mentions légales par exemple, mais jamais à l'intérieur du récit.

considéré comme familier¹⁰⁷, alors il n'est pas surprenant qu'en tant que lectrice ou lecteur, nous sachions que nous entrons dans une histoire, qui, si elle n'est pas totalement autobiographique, relève au moins d'un niveau d'intimité que nous ne retrouvons pas dans les œuvres fictives.

Ainsi se dégagent trois étapes lorsqu'il est question d'œuvres de non-fiction autobiographiques ou de mémoires :

1. La confiance
2. La « signature » du contrat de lecture
3. Le dialogue

La première étape, celle de la confiance est primordiale, que ce soit concernant les œuvres fictives ou les œuvres de non-fiction parce que toutes les autres étapes dépendent du bon fonctionnement de celle-ci. Si le lectorat ne fait pas confiance à l'auteurice ou l'auteur, le livre ne sera jamais lu, il ne quittera pas les étagères des bibliothèques ou des librairies. La différence entre la confiance qui doit être présente lorsque nous parlons d'une œuvre fictive et d'une œuvre non fictive réside dans le degré et le type de confiance que chacun de ces genres demande. Pour ce qui est des œuvres non fictives et tout particulièrement des autobiographies et mémoires, les lecteur·ice·s doivent non seulement avoir un sentiment d'assurance que l'auteur·ice va conter une histoire dont iel ressortira en ayant gagné quelque chose, mais, également, avoir la certitude que l'histoire contient une part de vérité. Elle ne doit pas forcément instruire, comme c'est le cas avec un certain type de non-fiction (je pense notamment aux articles universitaires), mais elle se doit d'être plus qu'un « miroir qui se promène sur une grande route »¹⁰⁸, elle doit, si elle ne peut pas être la grande route en question, au moins être une miniature de celle-ci.

107 Le registre familier, parce qu'il est plus oral qu'un registre soutenu, crée une forme de proximité entre l'auteur·ice et ses lecteur·ice·s.

108 Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, p. 770 Le Divan, 1927.

La signature du contrat de lecture apparaît donc comme un processus aussi long que celui de la lecture, contrairement à ce qu'explique Philippe Lejeune qui l'appelle « pacte » et pour qui le phénomène débute et se termine de manière simultanée avec l'ouverture de la couverture de l'ouvrage. Je préfère le terme « contrat » à celui de « pacte », car bien que j'aie parlé de ce premier plus haut en disant que c'était un terme stérile, il a le mérite de ne pas effacer toute connexion avec le commerce et la vente. Un·e écrivain·e est en partie là pour vendre une marchandise ; pour certain·e·s, il est question de pouvoir obtenir des revenus de cette vente et de subsister dans la société. La vente est donc un des buts premiers de l'écriture d'un livre et il paraît justifié d'illustrer ce fait avec le mot « contrat » plutôt que le mot « pacte » dont la définition, selon le Grand Robert est : « Convention de caractère solennel ou d'importance particulière entre deux ou plusieurs parties ». Nous entendons également le mot « pacte » en lien avec le mysticisme comme dans la formulation « pacte avec le diable », par exemple.

Ce contrat de lecture est donc en processus de signature dès la lecture de la première ligne de l'ouvrage jusqu'à la lecture de la dernière de celui-ci, et non pas simplement au début. En effet, dire que le contrat est signé dès les premières lignes de l'ouvrage voudrait dire que les lecteur·ice·s se jettent presque aveuglément dans un livre, qu'iels offrent immédiatement toute leur confiance alors qu'en réalité, il semble qu'il s'agisse d'un procédé progressif. Nous sommes tou·te·s lecteur·ice·s, nous savons tou·te·s qu'il faut plusieurs pages, plusieurs chapitres, avant d'être convaincu·e·s de la qualité d'un récit, avant d'être sûr·e·s que notre confiance n'a pas été placée aveuglément. C'est pour cela que le contrat de lecture ne peut pas être signé dès le début, c'est un mécanisme prudent et averti, qu'aucun des éléments de la production de ces récits ne prend à la légère.

Seulement après ces deux étapes franchies peut commencer le dialogue entre le·a lecteur·ice et l'auteur·ice ainsi qu'entre le·a lecteur·ice et le texte. Ce dialogue est nécessaire, voire vital, car comme je l'ai expliqué plus haut, le processus d'identification est une des bases de la relation créée

par les mémoires ; et sans dialogue, ce processus d'identification ne peut avoir lieu. Le·a lecteur·ice doit faire partie intégrante de ce dialogue, car en réalité, c'est lui ou elle qui construit le livre, presque à parts égales avec l'auteur·ice. Au cours des siècles et des théories littéraires, les lecteur·ice·s ont parfois été considéré·e·s comme interprètes¹⁰⁹, parfois comme cartographe,¹¹⁰ mais ce qui reste constant c'est cette idée que « le texte n'a de signification que par ses lecteurs »¹¹¹. À tous les niveaux, le lectorat doit être considéré. En effet, lorsqu'une autrice écrit son livre dans le but de le publier, elle le fait en gardant en tête la personne qui va la lire dans le futur. Les choix de couvertures et de catégorisation de genre, qui eux dépendent des maisons d'édition et des diffuseurs, sont également faits en fonction des lecteur·ice·s ; il est donc important que cette considération pour le lectorat se ressente également lors de la lecture de l'ouvrage.

Ce phénomène peut se dérouler de plusieurs façons, mais débute souvent dans l'incipit. Par définition, l'incipit ce n'est simplement que « les premiers mots d'un manuscrit, d'un livre »¹¹², sa délimitation reste donc assez floue et beaucoup de questions se sont posées quant au moment où un incipit prend fin, mais très peu concernant son début. C'est pour cela que je pense qu'il est important de compter les dédicaces au début de certains ouvrages en tant que début d'incipit, car, dans certains cas, elles contribuent à lancer le dialogue entre l'auteur·ice et le·a lecteur·ice. La dédicace de *In the Dream House* de Carmen Maria Machado par exemple, dit : “If you need this book, it is for you” traduit par Hélène Cohen en « Si vous avez besoin de ce livre, il est pour vous », cette phrase à elle seule, surtout placée métatextuellement (et surtout sans doute parce qu'elle l'est), grâce à l'utilisation de la deuxième personne du pluriel, contribue énormément à la position de la lectrice en tant que partie intégrante de ce livre et de ce dialogue. Il nous laisse à penser que ce livre est non seulement écrit pour nous, mais qu'en plus, il y est fait mention explicitement en s'adressant à nous directement. Ainsi s'engage le processus d'identification qui est donc, dans le cas des

109 Anne Jorro. *Le Lecteur interprète*. Presses universitaires de France, 1999

110 Anne Grange. « Promenade inférentielle d'un lecteur cartographe. Chapitre 10 d'Ulysse de James Joyce ». *Communication et Langages*, n° 132, 2002, p. 105-22.

111 Michel De Certeau. *L'invention du quotidien. Arts de faire, 1*, Gallimard, 1980

112 Définition dans *Le Grand Robert de la langue française*

mémoires en tant que genre littéraire et dans le cas de ceux étudiés dans ce mémoire, dépendant du dialogue que nous avons mentionné.

2.2.3 – Le rôle de la traduction

Le contrat dont nous avons parlé jusqu'à maintenant concerne aussi bien le texte source que le texte traduit puisqu'ils représentent tous les deux des produits qu'il faut vendre, même si la clientèle ne parle pas la même langue. Mais en ce qui concerne le contrat entre un texte traduit et ses lecteur·ice·s, il semble qu'il y ait une clause supplémentaire. En effet, le·a lecteur·ice d'un texte traduit n'accorde pas uniquement sa confiance à l'auteur·ice qu'iel s'apprête à lire, mais également au/à la traducteur·ice dudit texte. C'est ici qu'entre en jeu la théorie du skopos.

Le skopos fut théorisé par Hans Vermeer et plus tard précisé par Katharina Reiss. « Skopos » est un terme qui vient du grec et qui signifie « but » et c'est exactement ce que cette théorie met en avant. Une fois le Skopos établi, le·a traducteur·ice peut procéder à la traduction.

The skopos of a translation is therefore the goal or purpose, defined by the commission and if necessary adjusted by the translator. In order for the skopos to be defined precisely, the commission must thus be as specific as possible.¹¹³

Cette commande dont nous parle Vermeer dans cette partie peut être passée par plusieurs personnes et entités du moment qu'elles fassent figure d'autorité sur le produit fini. En premier lieu, l'auteur·ice peut évidemment commander une traduction à un·e traducteur·ice, dans ce cas-ci, ce sera lui ou elle qui aidera à définir le skopos de la traduction. Ensuite, la commande peut-être passée par la maison d'édition qui publie la traduction dans sa culture cible (comme c'est souvent le cas) ou par la maison d'édition ayant publié le texte source (un peu moins fréquent). Enfin, il arrive

113 Hans Vermeer. "Skopos and commission in translational action". *The Translation Studies Reader*, édité par Lawrence Venuti, traduit par Andrew Chesterman, Routledge, 2000, p. 221-32.

aussi qu'il n'y ait pas de commande explicite et dans ce cas-ci, il semble que ce soit le texte source en lui-même qui établit son propre skopos.

Puisque dans le cas précis de ce mémoire de recherche, nous n'avons pas plus de précision sur la personne ou l'entité qui a passé commande, supposons que le texte source construise le skopos de sa propre traduction. Dans un tel cas, il faut que la traductrice construise sa traduction en fonction du contenu du texte et du contenu du contrat implicitement signé avec le·a lecteur·ice du texte source. Lorsque le lectorat du texte traduit va lire cet ouvrage, il va non seulement présumer que le skopos précédemment établi par le texte source a été respecté, mais également que tous les termes du contrat de lecture avant et après la traduction sont de rigueur. C'est-à-dire qu'un·e lecteur·ice va s'emparer d'un ouvrage traduit en espérant que ce que lui présente l'auteur·ice corresponde aux termes du contrat ainsi qu'en escomptant que le·a traducteur·ice aie retranscrit les intentions de l'auteur·ice avec minutie.

Ainsi, un texte traduit présente un double skopos ainsi qu'un double contrat de lecture. Ceci ne se retrouve qu'amplifié par la nature d'un récit de non-fiction par sa nature personnelle et, selon le contrat, factuelle.

2.3 – Brouiller les pistes : entre la non-fiction et la fiction

2.3.1 – Les noms

Antérieurement, nous avons mentionné l'argument commercial que représente la catégorisation d'œuvres en tant que « non-fiction », « mémoires » ou récit autobiographiques. Catégoriser un ouvrage, c'est influencer sa circulation : un ouvrage de fiction ne circulera pas de la même façon qu'un ouvrage de non-fiction. Il ne sera pas lu par les mêmes personnes, et dans quelques cas, publié par les mêmes maisons d'édition, etc. Gisèle Sapiro nous dit que « les contraintes qui pèsent sur la production et la circulation des biens symboliques [...] sont de trois

ordres : politiques, économiques [et] spécifiquement culturelles »¹¹⁴. Elle liste ces contraintes dans un contexte de traduction, mais il me semble qu'elles soient également applicables en amont de la traduction, soit lors de la première publication de l'ouvrage dans sa langue cible pour son lectorat cible. Puisque la circulation dépend directement de la classification du genre du bien symbolique, il est important de délimiter ce qui est de la non-fiction et ce qui n'en est pas afin de se diriger immédiatement vers les lecteur·ice·s susceptibles d'acheter les livres en question.

Même si “the other is not a limit but a condition for selfhood”¹¹⁵, lire un livre et se faire rappeler sans cesse que le récit appartient à la personne qui l'a écrit et pas à la personne qui le lit, entrave le processus d'identification que nous avons établi comme nécessaire à la vente de notre produit ; que ce soit les corps littéraires de nos trois autrices ou bien le livre dont ils sont l'objet. De ce fait, chacune des autrices dont le livre compose le corpus de ce mémoire utilise un certain nombre d'outils à leur disposition pour, tout d'abord brouiller les pistes entre fiction et non-fiction, puis amener doucement les lecteur·ice·s à s'identifier à des histoires qui ne sont pas les leurs, pas totalement. Un de ces outils consiste à utiliser les noms propres avec parcimonie, parce qu'il faut que les lecteur·ice·s comprennent que l'ouvrage qu'ils tiennent entre les mains relate l'histoire de l'autrice qui l'a écrit sans pour autant qu'ils se retrouvent totalement détaché·e·s du récit.

Dans *Notes to Self*, Emilie Pine n'utilise son prénom qu'à six reprises et souvent au sein de discours directs, toujours entre guillemets, par exemple : ““Was there anything else today, Emilie?” the doctor asks. There is so much else. Fix me, I want to say.”¹¹⁶ ou “They [friends] would say about me, almost bragging, that “Emilie has given up drugs.””¹¹⁷ phrases respectivement traduites par Marguerite Capelle en : « “Y avait-il autre chose aujourd'hui, Emilie ?” demande le médecin. Il y a tellement de choses. Réparez-moi, ai-je envie de dire. »¹¹⁸ et « Ils disaient de moi, presque en

114 Gisèle Sapiro. « Normes de traduction et contraintes sociales ». *Beyond Descriptive Translation Studies*, édité par Anthony Pym et coll., vol. 75, John Benjamins Publishing Company, 2008.

115 Rita Felski. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, 2008. p.31

116 Emilie Pine. *Notes to Self*. Tramp Press, 2019. p.37

117 *Ibid.* p. 72

118 Emilie Pine. *Notes à Usage Personnel*. Traduit par Marguerite Capelle, La Croisée Delcourt Littérature, 2019. p. 72

fanfaronnant : “Emilie a laissé tomber la drogue.”¹¹⁹. Étudions cette dernière traduction dont la phrase source est : “They [friends] would say about me, almost bragging, that “Emilie has given up drugs.””. La partie “almost bragging”, en apposition se retrouve traduite par « presque en se fanfaronnant » alors que le verbe « vanter » viendrait plus aisément pour traduire “bragging”. Pour trouver une des raisons derrière ce choix, il faut se pencher sur une autre partie de la phrase “Emilie has given up drugs”, discours directement rapporté des amis de l’autrice. Dans cette phrase, nous remarquons l’usage du verbe à la mode du participe passé “given up” qui est souvent utilisé dans le sens de « abandonner », exprimant ainsi un sentiment péjoratif, en anglais on “give up hope” souvent. Cependant, suivi par le mot “drugs” et par sa réalité extralinguistique, son sens change légèrement, c’est ce sens qu’a voulu saisir Marguerite Capelle en utilisant « laissé tomber » plutôt que « abandonner ». Mais quelle influence a cette phrase sur la traduction de “almost bragging” ? En utilisant « fanfaronnant », Marguerite Capelle ne fait pas simplement traduire le texte source, mais elle prend également parti vis-à-vis de l’objet de la fanfaronnade. En effet, ce mot est classé comme spécifiquement « péjoratif » par *Le Grand Robert* contrairement au verbe pronominal « se vanter » qui lui a la possibilité de prendre une tournure neutre. Dans cette phrase donc, la traductrice ne fait pas seulement traduire, elle guide aussi ses lecteur·ice·s vers le chemin indiqué par l’autrice dans sa phrase source, rejoignant ainsi la théorie du Skopos mentionnée antérieurement.

Il y a également un passage où l’autrice parle de son prénom sans l’écrire tel quel :

As the headmaster filled out various forms, I interrupted him to ask that my first name not be spelled with a “y” at the end. At previous schools, staff had taken an almost gleeful satisfaction in scratching out the way I spell my name, and in making me write it out “correctly” as punishment for “defacing” my exercise books.¹²⁰

Ce passage me paraît important, car même si le prénom de l’autrice (Emilie) n’y est pas écrit, elle en parle quand même comme d’une partie importante d’elle-même. En effet, Jean-Gabriel

119 *Ibid.* p. 154

120 Emilie Pine. *Notes to Self*. Tramp Press, 2019. p.69

Offroy, professeur de psychologie sociale, parle du prénom comme un élément important dans la construction de l'identité de la personne qui le porte, que ce soit dans son acceptation ou dans son rejet.¹²¹ Il est donc facile d'imaginer qu'il est important pour Emilie Pine (ainsi que pour les autres autrices de ce corpus) d'utiliser son prénom, parfois en toutes lettres, parfois en suggestions, pour laisser sa trace sur son récit et son histoire. Le but n'est pas que les lecteur·ice·s pillent cette partie de la vie que les autrices partagent, mais bien que chaque partie y trouve son compte.

Emilie Pine parle aussi d'autres personnes de sa vie, parfois en utilisant leur prénom, d'autres fois en les réduisant à une initiale, technique assez courante dans la rédaction de mémoires et d'essais se servant d'anecdotes personnelles. Parfois pour conserver l'intimité des personnes dont il est question, d'autres fois pour ne pas mettre en valeur un élément en dépit de ce dont il est sujet dans le texte. Toutes les initiales utilisées par Emilie Pine sont conservées dans la traduction, démontrant ainsi que même si ce ne sont que de simples lettres, leur présence dans le texte est assez décisive pour que leur absence dans la traduction soit considérée comme une omission. Nous avons par exemple : "The relief for all of us through all these months is that V's second pregnancy is going really well."¹²² traduit par : "Pour nous tous, le soulagement au cours de tous ces mois est lié au fait que la deuxième grossesse de V se déroule très bien".¹²³ En utilisant les initiales des prénoms des personnes qui lui sont proches ("V" pour sa sœur), elle fait preuve de pudeur et se réapproprie son histoire. Emilie Pine précise ainsi à ses lecteur·ice·s qu'ils peuvent s'identifier à elle de toutes les manières qu'ils souhaitent, mais le récit qu'ils lisent reste le sien.

Sinéad Gleeson, elle, dans *Constellations*, ne mentionne jamais son prénom. Elle parle bien d'une Sinéad, mais il s'agit de Sinéad O'Connor,¹²⁴ chanteuse et compositrice irlandaise ayant souffert de problèmes de santé mentale. Gleeson mentionne cependant les noms de personnes

121 Jean-Gabriel Offroy. « Prénom et identité sociale. Du projet social et familial au projet parental », *Spirale*, vol. no 19, no. 3, 2001, pp. 83-99.

122 Emilie Pine. *Notes to Self*. Tramp Press, 2019. p. 39

123 Emilie Pine. *Notes à Usage Personnel*. Traduit par Marguerite Capelle, La Croisée Delcourt Littérature, 2019. p. 77

124 Sinéad Gleeson. *Constellations : Reflections From Life*. Picador, 2019. p.16

qui l'entourent, mais pas celui de son mari, dont elle parle beaucoup, ni celui de sa fille. Il semble qu'elle protège l'identité des gens qui sont encore dans sa vie et pour ce faire, elle utilise le même outil que Pine : les initiales. Elle écrit : "Someone drives me back to the city and I eventually locate S, and the friend who was with Rob when he died"¹²⁵ traduit par Cécile Arnaud en : "Quelqu'un me ramène en voiture à Dublin et je finis par localiser S et l'amie qui se trouvait avec Rob quand il est mort."¹²⁶. De toutes les personnes mentionnées dans cette courte phrase, seulement une est nommée par un diminutif et une autre est désignée par l'initiale de son prénom. C'est cette mise à distance qui, paradoxalement, permet à ce tte lecteur·ice de comprendre qu'il s'agit d'un ouvrage non fictif et donc qui facilite l'identification à l'autrice. Chacun·e d'entre nous préférerait passer sous silence certains événements qui ont ponctué notre vie, ces initiales permettent donc un entre-deux ; c'est-à-dire, narrer un événement tout en omettant l'identité de leurs acteurs.

Pour ce qui est de Carmen Maria Machado et de *In the Dream House*, c'est un peu plus particulier. L'autrice mentionne son propre prénom à maintes reprises, et pas seulement entre guillemets lorsqu'il est dit par quelqu'un d'autre. Ceci est possible grâce à la foison de genres littéraires dont Machado se sert. Nous avons par exemple : "'Carmen, I'm okay but things are confusing. I have to go, the library is closing. Joel.'"¹²⁷ traduit par Hélène Cohen en : « 'Carmen, je vais bien, mais la situation est confuse. Je dois y aller, la bibliothèque ferme. Joel. »"¹²⁸ ou bien : "The curtain rises on two women sitting across from each other: CARMEN , a racially ambiguous fat woman in her midtwenties with terrible posture."¹²⁹ traduit en ; « Le rideau se lève sur deux femmes assises l'une en face de l'autre : CARMEN, grosse femme à la race indéterminée, la vingtaine, se tient très mal. »¹³⁰. Le premier cas de figure en est un que nous avons déjà vu avec les deux précédentes autrices, mais le second, avec ce prénom en majuscule, est inédit. En effet, cette

125 *Ibid.* p.38

126 Sinéad Gleeson. *Constellations : Éclats de Vie*. Traduit par Cécile Arnaud, Table Ronde, 2021. p.102

127 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p.42

128 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgois, 2021. p.38.

129 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p.77

130 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgois, 2021. p.81.

instance est extraite du chapitre nommé “The Dream House as Set Design”¹³¹ ou « La maison rêvée à la manière d’un décor »¹³² et utilise les règles de rédaction du cinéma/théâtre sous forme de didascalie. C’est un des nombreux genres que Machado utilise dans son ouvrage, y figure également, par exemple, le roman érotique¹³³ et le “livre dont vous êtes le héros”¹³⁴.

En ce qui concerne les autres personnes qui peuplent ce récit, nous trouvons deux types de façons de les nommer (où d’éviter de les nommer). La seconde personne dont la présence est majeure dans cet ouvrage, après Carmen Maria Machado elle-même, est la femme connue sous “the woman in the dream house”, “la femme de la maison rêvée” ou simplement “the woman”, “la femme”. Ainsi, Machado retire en quelque sorte à cette personne son pouvoir d’agence et la transforme en personnage littéraire mystique. On ne connaît pas cette femme, l’autrice des violences conjugales envers Machado, par son prénom, mais par sa fonction et son lieu de vie. Il me semble que c’est une manière pour Machado de se réapproprier son vécu et les violences qu’elle a subies aux mains de cette femme et de la réduire à un personnage de fiction qui ne mérite pas même un prénom. Nous avons également les ami·e·s et ancien·ne·s colocataires de l’autrice qui sont, elleux, nommé·e·s par le prénom en entier, comme par exemple : “Anna”, “Amanda”, “Leslie”, “Molly”, “John” et “Laura”,¹³⁵ à l’inverse de Pine et Gleeson qui, comme nous venons de le voir, utilisent des initiales. Mais ceci est également la suite logique du récit de Machado qui se déroule quasiment à huis clos et dont l’isolement est presque le réel personnage principal, nommer ses ami·e·s, leur rendre leur nom, c’est également une façon de prendre en compte leur existence après avoir, sans doute, été coupée de tout contact avec eux pour cause de relation violente et toxique.

Ces trois ouvrages présentent donc trois façons, plus ou moins distinctes en fonction des comparaisons que l’on en fait, de se nommer soi-même et de nommer les personnes qui nous entourent. Les différences de nomination créent une distance avec les lecteur·ices·s où, au contraire,

131 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p.77

132 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgois, 2021. p.81.

133 *Ibid.* p.53

134 *Ibid.* p.158

135 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. pp.20-21

les rapprochent de l'autrice. L'effet obtenu est celui du respect mutuel : l'autrice respecte son lectorat en se dévoilant juste assez pour que son récit soit crédible en tant que non-fiction, sans pour autant en dire trop et ainsi entraver le processus d'identification au texte.

2.3.2 – En traduction, pallier ou suivre ?

La traduction n'est pas seulement interlinguale, elle est interculturelle et parfois, il arrive que le transfert d'une langue pousse un·e traducteur·ice à effectuer quelques modifications au niveau du contenu et de la forme du texte source. Que cela implique-t-il ? Et qu'impliquent ces modifications lorsque le texte source en question est non fictif et présente une autrice qui parle directement d'elle-même ? Les traductrices qui composent ce corpus ont utilisé la langue française à leur avantage afin de combler les éventuels manques que cette dernière pourrait causer. Dans cette partie, je vais me concentrer sur les pronoms parce qu'il me semble qu'ils sont centraux dans le travail de traduction et leur utilisation par les différentes traductrices me paraît intéressante.

Dès la première étude de *Constellations* de Sinéad Gleeson et de sa traduction par Cécile Arnaud, il est facile de se rendre compte que la traductrice a effectué quelques modifications quant à la traduction et particulièrement dans l'utilisation des pronoms. Voici quelques exemples :

Tableau 1: la première personne du pluriel dans "*Constellation*" et sa traduction

Texte source, Sinéad Gleeson p.5 ¹³⁶	Traduction, Cécile Arnaud p.15 ¹³⁷
The body is an afterthought	Le corps n'est pas notre première préoccupation
Unless it's involved in pleasure or pain, we pay this moving mass of vessel, blood and bone no mind	À moins qu'elle ne nous procure du plaisir ou ne nous fasse souffrir, nous ne prêtons pas attention à cette masse en mouvement de vaisseaux, de sang et d'eau

136 Sinéad Gleeson. *Constellations : Reflections From Life*. Picador, 2019.

137 Sinéad Gleeson. *Constellations : Éclats de Vie*. Traduit par Cécile Arnaud, Table Ronde, 2021.

[...] routinely taken for granted	[...] nous tenons pour acquise
-----------------------------------	---------------------------------------

Dans ce tableau, chaque occurrence de la première personne du pluriel et de l'adjectif possessif a été mise en gras. Il est immédiatement remarquable qu'il soit bien plus fréquent en français qu'il ne l'est dans le texte source. Parfois, comme pour le dernier exemple, il peut s'agir d'une particularité de la langue française qui pousse à utiliser un pronom personnel alors que la langue source ne le demande pas. En revanche, les deux premières instances pouvaient être traduites sans ajouter autant de pronoms, comme par exemple : « À moins qu'elle n'apporte du plaisir ou de la souffrance, nous ne prêtons pas attention à cette masse en mouvement de vaisseaux, de sang et d'eau. ». C'est pourquoi il semble qu'il s'agisse d'un ajout conscient de la part de Cécile Arnaud pour répondre à ce qu'elle considère sans doute être son objectif. Eugene Nida écrit :

A translator's purposes may involve much more than information. He may, for example, want to suggest a particular type of behaviour by means of a translation. Under such circumstances he is likely to aim at full intelligibility, and to make certain minor adjustments in detail so that the reader may understand the full implications of the message for his own circumstances.¹³⁸

Ainsi, le but des traducteur·ice·s n'est pas simplement de trouver la correspondance la plus précise pour passer d'une langue A à une langue B, mais également de s'efforcer de s'assurer que le·a lecteur·ice comprenne l'intégralité du texte ainsi que les intentions de l'auteur, si tel est son souhait.

En ce qui concerne *Notes to Self*, Emilie Pine utilise la première personne du singulier de manière particulière. En effet, le « I » est utilisé par toutes les autrices de ce corpus de différentes façons, mais toujours pour parler d'elle-même, il s'agit ici d'un « I » inédit qui est à la fois protagoniste, narratrice et autrice, triple rôle que l'on ne trouve que dans les mémoires. Emilie Pine utilise ce pronom à profusion ; dans les trois premiers paragraphes du livre où le·a lecteur·ice se retrouve plongé·e in medias res dans la vie de son autrice, ou du moins dans une partie de sa vie

138 Eugene Nida. "Principles of Correspondence". *The Translation Studies Reader*, édité par Lawrence Venuti, Routledge, 2000. p. 128

qu'elle souhaite partager, Pine utilise « I » dans sa forme pure vingt-cinq fois, c'est-à-dire sans compter les « me », « my », etc. et même les « we » et « us » qu'elle utilise également beaucoup dans cette partie. Ainsi le travail de Marguerite Capelle est de faire en sorte que ces « I » se transforme en « je ». Mais le principe cognitif du français dicte que cette langue supporte très mal les répétitions : elles alourdissent le texte, cependant on retrouve, dans cette partie de la traduction, vingt-et-un « je », un peu moins que dans le texte source, uniquement parce que certains se sont transformés en « me » ou « moi » comme le veulent les règles de grammaire française.

Observons désormais *In the Dream House* de Carmen Maria Machado, qui en plus d'être quasi inédit dans son contenu, l'est aussi dans sa forme. Cela justifie un examen de son utilisation de la deuxième personne du singulier, soit « you » et de sa traduction par Hélène Cohen. *In the Dream House* est un récit qui à la fois isole et agresse sa lectrice ou son lecteur ; iel est sans cesse interpellé·e et contrairement à *Notes to Self*, on lui rappelle continuellement son extériorité au récit. Cependant, ces rappels sont bienveillants et sont présents dès le paratexte grâce à la dédicace : “If you need this book it is for you” traduit par : « Si vous avez besoin de ce livre, il est pour vous. ». Dans ce cas précis, Hélène Cohen a utilisé la deuxième personne du pluriel pour traduire « you » afin, sans doute, de renforcer l'esprit d'utilité universelle et de communauté que cet ouvrage cherche à produire.¹³⁹ Ce « you » est présent tout au long du récit, dans certains chapitres plus que dans d'autres, mais il n'est pas toujours traduit par « vous ».

En effet, Hélène Cohen utilise le plus souvent la deuxième personne du singulier « tu » pour traduire son équivalent anglophone. Cette traduction est introduite pour la première fois dans le chapitre appelé « La Maison rêvée à la manière d'une métaphore » où “It is as real as the book you are holding in your hands”¹⁴⁰ est traduit par « Elle est aussi réelle que le livre que tu tiens entre tes mains, en revanche elle est nettement moins terrifiante »¹⁴¹ qui surprend déjà un·e lecteur·ice qui

139 Je me répète, mais encore une fois, la main tendue de Carmen Maria Machado vers ses lectrices est marquante et, je le pense, consciente au vu du vécu qu'elle conte dans ce livre.

140 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p. 19

141 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgeois, 2021. p. 22.

était à l'aise avec un certain type de narration, mais qui énonce également la nature de la relation entre l'autrice et son lectorat ; relation qui est encore plus claire dans la traduction par l'utilisation de la forme familière de « you », impossible en anglais. Cette relation familière n'entrave cependant pas la violence de certaines phrases comme par exemple dans le chapitre intitulé « La Maison rêvée à la manière d'un livre dont vous êtes le héros »^{142 143} où, si nous tournons les pages naturellement et non comme nous le dicte le livre en fonction de nos choix, nous trouvons le paragraphe suivant :

« Tu n'as rien à faire sur cette page. À moins d'avoir triché, rien ne t'y mène naturellement. Ça va, tu te sens bien d'avoir triché pour arriver ici ? Quel genre de personne es-tu ? Un monstre ? Oui, tu es peut-être bien un monstre. »¹⁴⁴

Dont le texte source est :

“Here you are; a page where you shouldn't be. It is impossible to find your way here naturally; you can only do so by cheating. Does that make you feel good, that you cheated to get here? What kind of a person are you? Are you a monster? You might be a monster.”¹⁴⁵

Le·a lecteur·ice se sent immédiatement fautif·ve. Ce sentiment ressort particulièrement en français dont l'utilisation de la langue orale fait plus contraste par rapport aux autres registres. En effet, ce « Ça va, tu te sens bien d'avoir triché pour arriver ici ? » et plus particulièrement l'utilisation de « Ça va » pour traduire “Does that make you feel good” permet immédiatement un rapprochement entre le·a lecteur·ice et la narration. De plus, cette injonction passant par le « tu » narratif indique aussitôt le ton sur lequel le dialogue est en train de se faire. Bien que le·a lecteur·ice

142 Carmen Maria Machado. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgeois, 2021. p. 158.

143 Un « livre dont vous êtes le héros » est une forme que la littérature, souvent fantaisie, prend. Le principe consiste à laisser certains choix aux lecteur·ice·s en leur demandant d'aller à la page x ou y en fonction de leur décision. Le passage du récit de Carmen Maria Machado prend cette forme également.

144 *Ibid.* p. 161

145 Carmen Maria Machado. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019. p. 153

sache que ce « tu » ne s'adresse pas à lui ou à elle¹⁴⁶, pas réellement, iel ne peut s'empêcher de se sentir concerné·e·s par ce passage.

Pour qu'un ouvrage de non-fiction, et tout particulièrement s'il est catégorisé comme mémoires, atteigne son but escompté, le lectorat doit s'identifier au/à la narrateur·ice. Pour ce faire, l'auteur·ice peut espérer que son livre tombera entre les mains de personnes ayant le même vécu, ou alternativement manipuler les lecteur·ice·s afin de développer un sentiment d'immersion qui va inévitablement contribuer à l'identification du/de la lecteur·ice au récit. En effet, l'existence des mémoires qui composent ce corpus, et celle de bien d'autres, dépend de l'empathie et de la compassion des lecteur·ice·s. Pour générer ce sentiment d'empathie, les autrices utilisent plusieurs outils à commencer par la signature du « pacte autobiographique » énoncé par Philippe Lejeune qui donne suite à un dialogue et une confiance entre les deux partis. Elles utilisent également des outils internes au récit comme une certaine utilisation des pronoms personnels sélectionnés avec soin afin de créer une illusion de transcendance : ma vie est également la tienne. Cette illusion se poursuit également dans la traduction qui, grâce au (ou à cause du) changement de langue, se doit de procéder à une série de décisions afin de retranscrire le skopos du texte source de la manière la plus précise. Dans d'autres cas, ici dans celui de *In the Dream House*, le français permet l'installation d'un élément supplémentaire qui est celui de la familiarité entre l'autrice et le·a lecteur·ice grâce à la deuxième personne du singulier « tu ». En ce sens, la traduction et les textes sources s'allient pour assurer le transfert du contrat de lecture d'une langue vers une autre, d'un lectorat issu d'une culture spécifique vers un autre et sa propre culture.

146 Le·a lecteur·ice apprend dans le chapitre “Dream House as an Exercise in point of view” page 23 que “You were not always just a You. I was whole—a symbiotic relationship between my best and worst parts—and then, in one sense of the definition, I was cleaved: a neat lop that took first person—that assured, confident woman, the girl detective, the adventurer—away from second, who was always anxious and vibrating like a too-small breed of dog.” et que donc la plupart des « you » (et donc des « tu » dans la traduction) ne renvoient pas à un quelconque membre du lectorat mais bien à une partie du « I » alors scindé en deux. Cependant, même si nous sommes prévenus, Machado nous mentionne ce fait uniquement à cet endroit et plus jamais par la suite, il est donc possible et même aisé d'oublier et de penser qu'elle s'adresse à nous directement.

Ce chapitre avait pour but de définir une clientèle cible pour le produit que nous souhaitons vendre, qui lui a été défini dans le premier chapitre. Au cours de ce développement, nous avons non seulement défini une clientèle, mais également ciblé la meilleure manière possible de procéder pour que celle-ci achète le produit mis en vente. Le processus d'identification ou de reconnaissance est vital à la commercialisation du corps littéraire de ces trois femmes. Puisqu'il est vital, il influe sur l'écriture du récit, influence qui est notamment visible au niveau des noms ainsi que sur la traduction, observable grâce aux pronoms, catégorie grammaticale dont l'étude est aisée. Ce processus d'identification implique également des enjeux particuliers au niveau de la traduction, notamment à la suite de la signature du contrat de lecture et de la définition du skopos du texte source et du texte traduit. La marchandisation du corps littéraire féminin est donc une opération qui implique de penser à la clientèle à chaque stade de la production y compris lors de la mise en vente en elle-même.

3. LES POLITIQUES DE TRANSMISSIONS

3.1 – La politique et le livre

3.1.1 – *Publier ou ne pas publier, telle est la question*

Il est désormais temps de procéder à la vente de ce corps féminin littéraire que nous avons défini quelques chapitres plus tôt. En réalité, le processus de vente avait déjà débuté grâce aux outils dont se sont servies les autrices et les traductrices mentionnées dans le chapitre précédent. Mais il y a des infrastructures matérielles dédiées à cette vente, et c'est d'elle dont ce mémoire de recherche va parler dans cette partie.

« Vous nous embêtez à tout rendre politique. » disent-ils. Qui est « vous » ? Qui est « nous » ? Ce ne sont pas les questions les plus importantes même si les réponses semblent toutes trouvées. La vraie question réside dans le pourquoi souhaitons-nous rendre « tout » politique. À cela, je réponds : car tout l'est. Je ne transforme rien, je n'utilise rien à mes fins. Pourtant si, j'utilise absolument tout afin de faire dire aux mots ce que je veux leur faire dire ; parce que c'est déjà ainsi que tout fonctionne. Cependant, le sujet qui intéresse cette recherche ici n'est pas simplement la politique des mots, mais celle de leur publication. À l'heure actuelle, explique le professeur d'histoire Jean-Yves Mollier, en France, la censure étatique et la censure religieuse sont en déclin et laissent place à une toute autre forme de censure, celle qu'il nomme la censure de marché¹⁴⁷. Elle est régie par les lois de la demande et s'accorde selon les aspects financiers : ce qui ne se vend pas ne sera pas publié. Se construit alors un cercle vicieux que seules certaines maisons d'édition dites « petites » selon l'aspect aussi bien financier que quantitatif s'efforcent de briser. Si ce sont ces maisons d'édition là qui prennent le risque de publier des ouvrages issus de la marge, c'est souvent parce qu'elles sont indépendantes et donc parce qu'elles ne doivent pas répondre à la charte de

¹⁴⁷ Mediapart. Jean-Yves Mollier : un monde de l'édition en pleine révolution. 2015. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=iGzMJo-z0g8>

vente spécifique d'un groupe d'éditions (groupes qui, dans la plupart des cas, possèdent d'autres entreprises, en plus des maisons d'édition).

Dans une société littératiée¹⁴⁸, la lecture est un des vecteurs principaux de la propagande et cela se traduit aussi bien par ce que l'on publie que par ce que l'on ne publie pas. Restons en France encore un instant, car la France métropolitaine a été le théâtre de bien des tentatives de censures de la part de ses gouvernements. Lors de l'occupation amenée par la Seconde Guerre mondiale par exemple, l'édition française soutenait largement une rhétorique nazie et antisémite. La maison d'édition Grasset, par exemple, publie en 1937 *Les Gerbes de la Force* de Alphonse de Châteaubriant, livre dans lequel ce dernier écrit :

Si Hitler a une main qui salue, qui s'étend vers les masses de la façon que l'on sait, son autre main dans l'invisible, ne cesse d'étreindre fidèlement la main de celui qui s'appelle Dieu.¹⁴⁹

Grasset fut d'ailleurs jugé en 1946 au vu de ses correspondances dans lesquelles il manifestait clairement un sentiment antisémite. Cependant, publier des ouvrages nazis était également un choix commercial : entre 1938 et 1941, alors que la maison Grasset publiait de plus en plus d'ouvrages sur le même ton que celui de Châteaubriant et donc recevait le soutien de l'occupant allemand, elle vit s'ajouter 7 153 456 francs à son chiffre d'affaires.¹⁵⁰ L'activité à laquelle s'adonnait la maison d'édition Grasset s'apparentait alors à une propagande étatique, mais également soumise à la censure commerciale. Aujourd'hui, la maison Grasset cherche à dissimuler ses entremêlements avec l'Allemagne nazie, cette partie de son histoire est résumée par une phrase sur le site internet de la maison : « Puis la coupure de la guerre, et en 1944 l'accusation de collaboration qui débouche sur une amnistie. »¹⁵¹, la petite histoire de la maison reprend ensuite en 1950, après les jugements liés aux crimes de guerre. Mais ils sont loin d'être les premiers à vouloir dissimuler leur participation durant cette partie de l'histoire de France. Les librairies Hachette, elles,

148 Marie-France Faure. « Littératié : statue et fonction de l'écrit ». *Le français aujourd'hui*, n° 174, mars 2011, p. 19-26.

149 Jean-Yves Mollier. *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*. Fayard, 2008

150 Équivalent à environ 1 452 912 euros aujourd'hui (2022)

151 « MAISON GRASSET ». *Grasset*, 26 février 2013, <https://www.grasset.fr/maison-grasset>.

par exemple, ont directement détruit ou rectifié leurs archives et dissimulant donc la façon dont ils ont agi lors de l'occupation même s'il est possible de trouver des traces de leur attitude pendant la guerre ailleurs, comme dans les correspondances entre éditeurs, etc.¹⁵² Ainsi, depuis la création du système éditorial tel que nous le connaissons, le choix de ce qui est publié ou non est important, il définit ce qui sera lu ou ne le sera pas et dépend souvent voire toujours du contexte politico-social contemporain à la publication.

3.1.2 – Le marché fait sa loi

Il y a cependant un point commun entre toutes les maisons d'édition ayant publié des ouvrages de propagande nazie : le bénéfice était non négligeable. Dans une société capitaliste telle que la nôtre, les éditeurs doivent se plier aux caprices du marché parfois dictés par le gouvernement, comme ce fut le cas pendant l'occupation nazie, parfois dictés par tout autre chose. Par exemple, ces dernières années, de nombreuses maisons d'édition voient le jour proclamant un accent sur la diversité telle que les éditions Face Cachées¹⁵³. Lorsqu'on évolue dans un environnement universitaire, il est facile de se méprendre et de penser que de telles maisons d'édition ainsi que la publication d'ouvrages d'auteur·ice·s racisé·e·s et/ou de minorités sexuelles et/ou de genres sont courants et presque majoritaires. Cependant, il suffit de regarder la liste des ouvrages recevant les prix littéraires pour se rendre compte que ce n'est pas le cas : en 2021, le prix Goncourt fut donné à Mohamed Mbougar Sarr pour *La plus secrète mémoire des hommes*, mais il est la seule personne racisée de cette liste, tous les autres lauréats des huit prix littéraires majeurs de 2021 sont blancs.¹⁵⁴ Pour ce qui est des femmes, en excluant le prix Femina dont c'est le but, seulement deux ont été

152 Jean-Yves Mollier. *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*. Fayard, 2008.

153 Ils publient par exemple uniquement des auteur·ice·s racisé·e·s sauf quelques exceptions comme Elise Saint Jullian, journaliste pigiste spécialisée dans le droit des femmes.

154 « Prix littéraires 2021 - Les romans sélectionnés. » <https://www.decitre.fr/prix-litteraires>. Consulté le 6 juin 2022.

lauréates d'un prix, l'une d'elles étant Amélie Nothomb qui jouit déjà d'une notoriété non négligeable.

Il existe une réelle demande de la part de lecteurs, de lire des livres écrits par une autre personne que l'homme blanc français, cependant ils ne sont pas majoritaires et si tout est réellement une question d'argent, ce qui ne semble pas être exagéré, il paraît dès lors logique que de tels livres trouvent uniquement leur place dans les librairies spécialisées telles que Violette & co¹⁵⁵ les condamnant alors à un lectorat réduit. Si les livres issus de maisons d'édition s'engageant à diversifier leur catalogue ne peuvent pas se retrouver en vitrine, ils ne sont alors lus uniquement par les lecteurs ayant déjà eu connaissance de l'auteur·ice ou ayant entendu parler des livres en question par le bouche-à-oreille ou sur les réseaux sociaux, qui sont une autre forme, plus étendue, de bouche à oreille. Il est de plus en plus rare que de tels livres soient lus par un public qui ne les cherchait pas, les condamnant ainsi à un lectorat restreint et donc à un financement qui ne grandit pas. De plus, si, comme le déclare Laure Leroy, « l'édition n'est pas un métier de la demande, mais de l'offre »¹⁵⁶ sous-entendant ainsi que le lectorat est une entité sans envie qui ne lit que ce qu'on lui donne, pourquoi le monde de l'édition ne fait-il donc pas l'effort de publier, de distribuer et de financer (car ce sont surtout dans ces deux derniers points que résident les principaux problèmes) des ouvrages élargissant les horizons du lectorat français ? Pourquoi ne lui *offrir* que des livres fonctionnant sous des théorèmes qu'il connaît déjà, dont seuls les détails techniques tels que les noms des personnages changent ? Tout simplement parce que penser que l'édition n'est pas un métier de la demande est, à mon sens, et je l'espère, naïf et optimiste. Je dis je l'espère, car si ce n'est pas le cas, cela veut dire qu'il y a une réelle volonté des grandes maisons d'édition et des prix littéraires de ne publier que ce

155 Violette & co est une librairie lesbienne, féministe et LGBT parisienne, aujourd'hui menacée de fermeture. Elle a été reprise en 2022, mais les fonds manquent et une cagnotte existe dont l'objectif est, à ce jour (28 mai 2022), non atteint. Non seulement les espaces proposant des ouvrages « non traditionnels » sont rares, mais se raréfient par manque de financement. Mise à jour août 2022 : le financement participatif a atteint son objectif, mais il n'y a toujours pas de locaux ni de date de réouverture.

156 Marie-Françoise Cachin. « La traduction chez les éditeurs ». *La Traduction*, Édition du Cercle de la Librairie, 2007, p.61

qui ressemble aux hommes blancs qui dirigent ces maisons et remettent ces prix. Cette pensée est sans doute également naïve de ma part.

Mais tout ceci me pousse à me demander : qui est donc « le marché » ? On dit qu'il dicte tout, de l'écriture à la publication, mais il semble important de rappeler une certaine chose : le « marché » n'est pas une entité immuable, il n'est pas un Dieu tout puissant qui ferait sa loi autour de lui. Il est vrai que dans une société économiquement capitaliste comme celle qui régit l'occident depuis des années désormais, l'argent et le profit occupent une telle place qu'il est difficile de faire abstraction de leur existence et de produire sans penser de manière pécuniaire. Aujourd'hui et depuis longtemps, l'argent est une question de vie et parfois de survie. Ainsi, pour s'en sortir, on se plie effectivement à produire ce qui se vend déjà, et par conséquent, il est difficile d'innover dans une société capitaliste puisque son marché n'est pas propice à la création de nouvelles inventions. Mais encore une fois : le « marché » n'est pas une entité divine toute puissante, il est le cumul de plusieurs éléments d'une même chaîne de production s'alliant pour mettre en diffusion des produits. Se crée ainsi un cercle vicieux de diffuseurs qui pensent que les consommateurs réclament toujours le même type de bien, mais en réalité : ils consomment ce qu'on leur propose et ce qui est facile d'accès. Il ne paraît donc pas inenvisageable de sortir de ce cercle, et puisqu'abolir le modèle économique capitaliste est trop ambitieux pour le moment, il faut simplement s'échapper de cette idée qu'il est impossible de vendre aux clients ce dont à quoi ils n'ont jamais goûté.

3.2 – Étude de cas : les maisons d'édition de notre corpus

3.2.1 – Dans le monde anglophone

La vente et la transmission des livres de ce corpus ont été fils conducteurs tout au long de ce mémoire, c'est pour cela qu'il est temps de parler des institutions qui s'occupent de les diffuser : les

maisons d'édition. Puisque ces trois ouvrages sont anglophones, il paraît nécessaire d'étudier tout d'abord l'état de leur édition dans leur pays de publication source. *Constellations* de Sinéad Gleeson est publié en 2019 par Picador. Picador est un groupe de la maison d'édition Pan MacMillan dont le but est de publier des auteurs dont les voix ne sont pas toujours entendues¹⁵⁷. Pan Macmillan était la plus vieille maison d'édition en Grande-Bretagne jusqu'en 1999, année où elle a été rachetée par le groupe allemand Holtzbrinck Publishing Group. Holtzbrinck¹⁵⁸ est un groupe d'édition, dont sa tête, Stefan Von Holtzbrinck, est considéré comme étant l'une des cinquante personnes les plus riches d'Allemagne. Ce groupe se classe parmi les plus grands groupes d'édition au monde avec un chiffre d'affaires en 2017 supérieur à 1 milliard 400 millions de dollars¹⁵⁹. Emilie Pine, elle, a pris la décision de publier *Notes to Self* dans une maison d'édition indépendante basée en Irlande, contrairement à Picador dont le siège se trouve en Angleterre. *Notes to Self* paraît donc chez Tramp Press en 2018. Tramp Press¹⁶⁰ est une maison d'édition irlandaise fondée en 2014 par Lisa Coen et Sarah Davis-Goff présentant toutes deux des profils typiques : Coen semble être dans le monde de l'édition depuis le début de sa carrière tout comme Davis-Goff à l'exception que cette dernière a publié un livre en 2019, dans sa propre maison d'édition. Les deux ouvrages ayant été publiés outre-Manche présentent donc des particularités différentes : Sinéad Gleeson, déjà installée dans sa carrière de productrice radio, a opté de faire paraître son ouvrage dans une maison d'édition appartenant à un groupe international, tandis que Emilie Pine, professeure à University College Dublin a choisi une maison d'édition plus jeune et indépendante. Je parle ici de choix, mais j'ai bien conscience que c'est une situation hypothétique et utopique. En réalité, les auteur·ice·s, surtout lorsqu'ils jouissent déjà d'une notoriété dans leurs milieux respectifs, publient leurs ouvrages en fonction des réseaux qu'ils ont créés au fil des années. Mais pour le bien de ce mémoire, partons du principe que les auteur·ice·s choisissent la maison d'édition qui publiera leur livre.

157 "Picador Books". *Picador* <https://www.panmacmillan.com/picador>. Consulté le 3 juin 2022.

158 Toutes les informations concernant le groupe Holtzbrinck sont issues de : <https://www.holtzbrinck.com/>

159 Jim Milliot. "The World's 54 Largest Publishers", 2018. *PublishersWeekly.Com*, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/78036-pearson-is-still-the-world-s-largest-publisher.html>. Consulté le 1er juin 2022.

160 Toutes les informations concernant Tramp Press sont issues de : <https://tramppress.com/>

Mais qu'en est-il concernant l'œuvre de notre corpus publiée sur le territoire américain ? Carmen Maria Machado publie *In the Dream House* en 2019 chez Graywolf Press,¹⁶¹ maison d'édition basée à Minneapolis dans le Minnesota. La maison a été fondée en 1974 par Scott Walker et est aujourd'hui dirigée par Fiona McGrae. Graywolf Press se présente comme étant une maison d'édition indépendante et « non-profit » ce qui signifie qu'elle ne tire aucun ou peu de bénéfice de la vente de ses produits et que la plupart de ses financements viennent du public notamment par leur système de dons encouragé par leur site internet.

3.2.2 – En France

Pour ce qu'il est de la France, le schéma éditorial n'est pas identique à celui des pays sources de ces livres. La version francophone de *Constellations* par Sinéad Gleeson traduit par Cécile Arnaud a été publiée en 2021 aux éditions de La Table Ronde.¹⁶² Cette maison d'édition a été fondée en 1944 par Roland Laudenbach, Jean Turlais et Roger Mouton, indépendante au départ, elle appartient aujourd'hui au groupe Madrigall, pour ne pas dire qu'elle appartient à Gallimard, Madrigall étant une société holding de ces derniers.¹⁶³ En 2017, le groupe Madrigall était classé trentième des plus gros groupes d'édition au monde, avec un chiffre d'affaires de 516 millions de dollars¹⁶⁴. Un autre ouvrage de ce corpus également publié dans une maison d'édition appartenant à un groupe est *Notes à Usage Personnel* de Emilie Pine traduit par Marguerite Capelle qui a été publié en 2019 aux éditions Delcourt Littérature aujourd'hui appelées Les Éditions La Croisée. Comme l'indique son nom, Delcourt Littérature fait partie du groupe Delcourt, à l'origine spécialisé dans la publication de bande dessinée et de mangas¹⁶⁵, après l'acquisition de la maison d'édition

161 Toutes les informations concernant Graywolf Press sont issues de : <https://www.graywolfpress.org/>

162 Toutes les informations concernant les éditions de la Table Ronde sont issues de : <https://www.editionslatable ronde.fr/>

163 Toutes les informations concernant le groupe Madrigall sont issues de : <https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Le-groupe-Madrigall>

164 Jim Milliot "The World's 54 Largest Publishers", 2018. *PublishersWeekly.Com*, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/78036-pearson-is-still-the-world-s-largest-publisher.html>. Consulté le 1er juin 2022.

165 Bande dessinées d'origine japonaise

Tonkam en 2005¹⁶⁶. Dans un tout autre schéma, nous avons *Dans la maison rêvée* de Carmen Maria Machado, traduit par Hélène Cohen et publié chez Christian Bourgois éditeur en 2021. Le parcours de cette maison d'édition est particulier puisqu'il ne commence pas avec son indépendance pour finir avec son rachat par un gros groupe éditorial, au contraire. Les éditions Christian Bourgois voient le jour en 1966 et appartenaient alors aux Presses de la Cité, jusqu'en 1992 où elles gagnent leur indépendance. Elles demeurent indépendantes aujourd'hui, c'est-à-dire qu'elles ne bénéficient financièrement d'aucun groupe.

3.3.3 – Tirer une conclusion

À la suite de ces observations, nous remarquons finalement que peu de choses changent d'un pays à l'autre : certaines maisons d'édition sont indépendantes à des degrés variables, d'autres appartiennent à des groupes éditoriaux dont le financement est plus ou moins élevé. Ce que l'on remarque en revanche c'est une différence dans les descriptions que ces maisons donnent d'elles-mêmes. Les maisons d'éditions des textes sources se décrivent toutes brièvement en donnant une simple indication sur le type d'ouvrages qu'elles publient, en revanche, lorsqu'on franchit la Manche ou l'océan Atlantique, les termes changent. Les éditions La Croisée, par exemple, disent :

La croisée, c'est la fenêtre qui aimante le regard, l'appel du dehors, les lignes de mire. C'est l'endroit vers lequel on tend – l'autre, l'ailleurs – et le point de rencontre. La croisée est une collection de littérature étrangère qui, depuis ses débuts en 2018, se veut résolument contemporaine, éclectique et cosmopolite.¹⁶⁷

Christian Bourgois parle ainsi du but de sa maison :

La cohérence du catalogue est pour moi essentielle : il dit à la fois ce qu'il revendique et, en creux, ce qu'il refuse, exclut, hors de tout a priori sur ce que veulent prétendument les lecteurs. [...] C'est alors que j'ai appris qu'un éditeur doit savoir également être sectaire, injuste, qu'il doit avoir des convictions, bref, qu'éditer c'est toujours éditer contre. Très vite, je sus que

166 Toutes les informations concernant le groupe Delcourt sont issues de : <https://www.groupeedelcourt.com/fr>

167 *Les Éditions La croisée, la littérature en mouvement*. <https://www.editions-lacroisee.fr/>. Consulté le 3 juin 2022.

c'est sur ce terrain des « littératures autres » que j'aurais quelque chance d'inventer ce catalogue dont je rêvais.¹⁶⁸

Nous sommes donc ici en présence de deux maisons d'édition mettant un accent particulier sur « l'autre », terme qu'elles emploient toutes les deux et pour cause : les maisons d'édition francophones de ce corpus, à l'exception de La Table Ronde, sont spécialisées en littératures étrangères. Aucune des maisons d'édition anglophones étudiées ici ne se concentre sur la littérature étrangère. Graywolf Press précisent bien qu'ils publient de la fiction, de la poésie et de la non-fiction, ne mentionnent pas la provenance de leurs écrits. Ceci démontre un clivage dans les dynamiques de pouvoirs exercées par la langue anglaise et le français (et n'importe quelle autre langue d'ailleurs). Il est dit que seuls 3 % des livres en circulation aux États-Unis sont l'œuvre de traduction¹⁶⁹ tandis qu'en France, en 2010, c'est un livre sur six qui est une traduction, soit 16 %¹⁷⁰. De plus, en 2019, le CNL a accordé 1,7 million d'euros d'aide à la traduction.¹⁷¹ Il y a donc une frontière entre la façon dont le monde de l'édition anglophone exporte ses ouvrages et importe ceux des autres et ce qu'il se passe en France. Voilà pourquoi il n'est pas surprenant que les maisons d'édition françaises de ce corpus soient, pour la plupart, spécialisées dans la littérature étrangère et que les maisons anglophones ne s'avancent pas quant à leur spécialisation. Ce sont évidemment des conclusions tirées sur un très petit échantillon (trois maisons d'édition d'un côté comme de l'autre), mais cela ne m'étonnerait pas que les résultats restent les mêmes si l'on venait à étendre cette étude à une plus grande échelle.

168 « À propos ». *Christian Bourgois éditeur*, <https://bourgoisediteur.fr/a-propos/>. Consulté le 3 juin 2022.

169 « Three Percent ». *University of Rochester*, <http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/about/>. Consulté le 3 juin 2022.

170 Geoffroy Pelletier. « Les chiffres de la traduction. » *SGDL* <https://www.sgdl.org/%20ressource/%20documentation-sgdl/actes-des-forums/la-traduction-litteraire/1519-les-chiffres-de-la-traduction-par-geoffroy-pelletier>. Consulté le 3 juin 2022.

171 « Aide aux éditeurs pour la traduction d'ouvrages en langue française ». *Centre National du Livre*, <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/subvention-aux-editeurs-pour-la-traduction-d-ouvrages-en-langue-francaise>. Consulté le 3 juin 2022

CONCLUSION

Ce mémoire de recherche avait pour ambition de se présenter comme un guide pour vendre un produit donné tout en étant conscient qu'il s'agit d'une manière particulière de rédiger un mémoire de traductologie. Cependant, compte tenu du sujet et de la problématique qui était l'étude de la marchandisation du corps féminin dans la littérature originale et traduite, cela semblait être une manière justifiée de procéder à la rédaction de cette recherche. Afin d'entamer une réponse à ce questionnement, j'ai sélectionné trois ouvrages qui me semblaient amenés à installer une fondation pour ce mémoire : *Constellations : Reflections from Life* de Sinéad Gleeson, *Notes to Self* de Emilie Pine et *In the Dream House* de Carmen Maria Machado ainsi que leurs trois traductions francophones respectivement réalisées par Cécile Arnaud, Marguerite Capelle et Hélène Cohen. J'ai choisi de rassembler ces trois (six en réalité) récits pour le fil conducteur qu'ils partagent, c'est-à-dire le corps et les violences externes qu'il subit. Cependant, ce n'est pas le seul point commun que ces ouvrages ont. En effet, parler de son corps dans un livre classé en tant que non-fiction créative implique de vendre son expérience et c'est cet aspect qui intéressait particulièrement ce mémoire de recherche.

Ainsi, le premier chapitre a entrepris de présenter le produit faisant l'objet de cette marchandisation, c'est-à-dire, le corps. Il a été question d'observer le traitement de ce sujet ainsi que la façon dont il se déplaçait à travers les différents domaines. J'ai tout d'abord établi l'importance du corps dans chacun des livres, importance visible dès l'incipit de ceux-ci. Sinéad Gleeson parle du sien en fonction de sa maladie et de sa grossesse ; Emilie Pine ouvre son récit en mentionnant le corps de son père, alors résident dans un hôpital en Grèce avant de ramener la narration vers son propre corps et vers son traitement par le système hospitalier et part la société ; enfin, Carmen Maria Machado parle de son corps en relation avec les violences qu'elle a subit au

sein de son couple. Après avoir démontré l'importance du produit mis en vente, il a fallu également étudier les raisons qui puissent pousser à publier un récit si personnel. C'est Carmen Maria Machado qui l'explique en parlant de Virginia Woolf et de son "I then" en contraste avec le "I now"¹⁷². C'est ce regard sur ce qu'elle a vécu qui lui permet d'écrire son histoire avec un certain recul. Plus qu'un recul, il semble qu'il soit nécessaire de procéder à une séparation entre l'autrice qui écrit et la personne qui a vécu ces expériences traumatiques.

Puisqu'il s'agit d'un mémoire de traductologie, il fallait également étudier ce qu'il se passe en traduction et ce que cela implique de traduire le corps féminin quand il a été écrit par la personne à qui appartient ce corps. J'ai démontré que traduire suppose de comprendre et ai avancé que, dans le cas de la traduction de mémoires, un traducteur homme ne pourra jamais comprendre une autrice femme aussi bien qu'une traductrice femme le pourrait. Il ne s'agissait pas ici d'établir une liste d'interdictions à propos de qui peut ou ne peut pas traduire quoi, puisque cela serait contre-productif, mais de contribuer à la conversation de l'influence de la sociabilisation des traducteur·ice·s sur le travail qu'ils produisent. Suite à ceci, il a fallu se demander si être une femme traductrice suffisait à produire une bonne traduction d'un texte source réalisé par une autre femme. Grâce à Gayatri Spivak¹⁷³ et Pascale Casanova¹⁷⁴ nous avons pu voir que non, d'autres variables entrent en compte, notamment la langue parlée ainsi que la région du monde depuis laquelle l'autrice écrit et vers quelle région elle est traduite.

Comment parler du corps et de la traduction sans parler du langage utilisé pour parler de cette dernière au fil des siècles ? C'est ce que la dernière partie de ce chapitre a entrepris de faire. Depuis des années, les rapports entre le texte source, le texte traduit, l'auteur·ice et le·a traducteur·ice ont été pensés en rapport avec le corps, souvent de manière sexualisée. Cette partie n'avait pas pour but de punir ceci et de dire que c'était une mauvaise chose, mais simplement

172 Virginia Woolf. "A Sketch of the Past". *Moments of Being*, Harcourt Brace Jonavich Publishers, 1978. p. 75

173 Gayatri Chakravorty Spivak. "The Politics of Translation". *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, 1993, p. 179-200.

174 Casanova, Pascale. *La langue mondiale : traduction et domination*. Seuil, 2015.

d'émettre l'idée que si l'on veut parler de la traduction d'une telle façon, il faudrait changer de point de vue. C'est-à-dire qu'il serait préférable de parler de traduction en n'utilisant pas les mots « séduction », « consommation » et « pénétration », car ce sont des mots qui impliquent en eux-mêmes une disparité au niveau de la dynamique des pouvoirs. Ce premier chapitre a donc entrepris de définir le produit soumis au processus de la vente en l'abordant sous plusieurs angles : le récit source en lui-même, la traduction en elle-même et enfin, le processus de traduire.

Après avoir établi ce qu'est le produit, ce mémoire de recherche a dû partir à la recherche de la clientèle. Mais avant de pouvoir définir précisément le lectorat de ce type d'ouvrage, j'ai entrepris d'établir ce qui pourrait pousser quelqu'un à lire des mémoires. Il me semble que c'est Rita Felski qui résume le mieux l'état d'esprit d'un·e lecteur·ice de mémoires lorsqu'elle écrit : "We cannot learn the language of self-definition on our own"¹⁷⁵. Cette langue donc, dont chaque individu a besoin pour parler de ses expériences, ne s'apprend pas seul·e, il faut avoir un guide. Dès lors, les mémoires semblent servir de guide parfait et permettent de se reconnaître dans les expériences de quelqu'un d'autre et octroient donc aux lecteur·ice·s les mots nécessaires pour parler de leur propre vie.

Une fois l'étape de la recherche des raisons derrière la lecture de tels ouvrages franchie, arrive l'évidence de la nécessité d'un contrat de lecture que Philippe Lejeune appelle pacte¹⁷⁶. Ce mémoire explique que le contrat de lecture s'enclenche seulement après l'installation d'une certaine confiance entre le·a lecteur·ice et l'auteur·ice et est un processus qui dure tout le long de la lecture de l'ouvrage. Ce contrat n'existe pas seulement entre l'auteur·ice du texte source et le·a lecteur·ice, mais également entre ce·tte dernier·e et le·a traducteur·ice. La traduction rajoute même ce qui pourrait être appelé une clause à ce contrat qui est celle du respect du skopos¹⁷⁷ du texte source. En effet, bien qu'elle soit une théorie de traduction, il existe également un skopos, un but du texte

175 Rita Felski. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, 2008. p.32

176 Philippe Lejeune. *Le pacte autobiographique*. Le Seuil.

177 Vermeer, Hans. "Skopos and commission in translational action". *The Translation Studies Reader*, édité par Lawrence Venuti, traduit par Andrew Chesterman, Routledge, 2000, p. 221-32.

source. C'est ce but qui doit être retranscrit par le·a traducteur·ice afin que le·a lecteur·ice du texte traduit ait la sensation de lire un ouvrage exprimant les mêmes objectifs que le texte source. Après avoir étudié ce qu'il se passe autour du texte afin de préparer l'éventuel·le lecteur·ice à la lecture d'un récit, ce mémoire s'est penché sur les outils utilisés par les auteur·ice·s dont les livres composent ce corpus, notamment l'usage des noms et des pronoms. Ces outils ont été traduits d'une certaine façon, c'est également ce que ce mémoire a entrepris de démontrer.

Après avoir établi le produit faisant objet de la vente ainsi que la clientèle, ce mémoire a amorcé une étude des infrastructures chargées de la mise en vente de ces ouvrages. Tout d'abord, j'ai commencé par parler du choix de publier et de ne pas publier au fil des années et de manière historique ainsi qu'observer l'importance pécuniaire d'éditer certains ouvrages plutôt que d'autres. Cette partie s'est close sur une étude de cas des maisons d'édition ayant publié les ouvrages du corpus de ce mémoire soit : Picador pour la version anglophone et la Table Ronde pour la version francophone du récit de Sinéad Gleeson ; en ce qui concerne Emilie Pine c'est Tramp Press qui s'est chargé de publier la version source et Delcourt qui a publié la version traduite ; et enfin, Graywolf Press a édité la version anglophone du récit de Carmen Maria Machado, publié dans sa version francophone par Christian Bourgois éditeur. Nous avons notamment pu observer que toutes les maisons d'édition francophone qui composent ce corpus se spécialisent dans la littérature étrangère, ce qui démontre un clivage entre les dynamiques de la langue anglaise et la langue française.

Grâce à ce mémoire de recherche, j'espère donc avoir fourni une étude de commercialisation du corps littéraire féminin, mais aussi de la traduction d'ouvrages classés en tant que non-fiction. Ce mémoire s'est voulu féministe et engagé, car comment parler du corps de la femme et de sa marchandisation d'une autre manière ?

BIBLIOGRAPHIE

Citation is feminist memory. Citation is how we acknowledge our debt to those who came before; those who helped us find our way when the way was obscured because we deviated from the paths we were told to follow

Living a Feminist Life, Sara Ahmed. p.15-16

LES FONDATIONS

Gleeson, Sinéad. *Constellations : Reflections From Life*. Picador, 2019.

---. *Constellations : Éclats de Vie*. Traduit par Cécile Arnaud, Table Ronde, 2021.

Machado, Carmen Maria. *In The Dream House*. Graywolf Press, 2019.

---. *Dans la maison rêvée*. Traduit par Hélène Cohen, Christian Bourgeois, 2021.

Pine, Emilie. *Notes to Self*. Penguin Group, 2019.

---. *Notes à Usage Personnel*. Traduit par Marguerite Capelle, La Croisée Delcourt Littérature, 2019.

DICTIONNAIRES ET GRAMMAIRES :

Le Grand Robert

Larreya, Paul et Claude Rivière. *Grammaire explicative de l'anglais 5^e édition*. Pearson France. 2019.

THÉORIES FÉMINISTES

Delphy, Christine. *L'ennemi principal : économie politique du patriarcat*. Syllepses, 2013.

---. *Un universalisme si particulier : féminisme et exception française*. Syllepses, 2010.

Wittig, Monique. *La pensée straight*. Amsterdam, 2018.

PARLER, LIRE, ÉCRIRE

Bourdieu, Pierre. « L'économie des échanges linguistiques ». *Langue française*, n° 34, mai 1977, p. 23.

Canut, Cécile, et coll. *Le langage, une pratique sociale : éléments d'une sociolinguistique politique*. Presses universitaires de Franche-Comté.

Carmen Maria Machado, "In the Dream House". Réalisé par Politics and Prose, 2019. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=1xhigiIRvms>.

Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et Autres Ironies*. Galilée, 2010.

Cixous, Hélène, et Catherine Clément. *La jeune née*.

De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien : arts de faire 1*. Gallimard, 1980.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. Éditions de minuit, 1972.

Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Grasset et Fasquelle, 1979.

« Écriture inclusive : non, l'Académie française ne décide pas seule du « bon usage » de la langue ».

Le Monde.fr, 27 octobre 2017. *Le Monde*,

https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2017/10/27/ecriture-inclusive-non-l-academie-francaise-ne-decide-pas-seule-du-bon-usage-de-la-langue_5206995_4355770.html.

Faure, Marie-France. « Littératie : statue et fonction de l'écrit ». *Le français aujourd'hui*, n° 174, mars 2011, p. 19-26.

Felski, Rita. *Uses of Literature*. Blackwell Publishing, 2008.

Freysne, Patrick. “Sinéad Gleeson : ‘I Have a Mortality Complex. I Think I’m Going to Run out of Time’”. *The Irish Times*, <https://www.irishtimes.com/culture/books/sinead-gleeson-i-have-a-mortality-complex-i-think-i-m-going-to-run-out-of-time-1.3834214>. Consulté le 31 juillet 2022.

Grange, Anne. « Promenade inférentielle d’un lecteur cartographe. Chapitre 10 d’Ulysse de James Joyce ». *Communication et Langages*, n° 132, 2002, p. 105-22.

Jorro, Anne. *Le lecteur interprète*. Presses universitaires de France, 1999.

« Le pronom « iel » ajouté par Le Robert dans son édition en ligne ». *Le Monde.fr*, 17 novembre 2021. *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/11/17/le-robert-confirme-l-ajout-du-pronom-iel-dans-son-edition-en-ligne_6102440_3224.html.

Lejeune, Philippe. *L’autobiographie en France*. Armand Collin, 2010.

---. *Le pacte Autobiographique*. Le Seuil.

Lupyan, Gary, et Andy Clark. “Words and the World: Predictive Coding and the Language-Perception-Cognition Interface”. *Current Directions in Psychological Science*, vol. 24, n° 4, 2015, p. 279-84.

Machado, Carmen Maria. “Opinion | Banning My Book Won’t Protect Your Child”. *The New York Times*, 11 mai 2021. *NYTimes.com*, <https://www.nytimes.com/2021/05/11/opinion/censorship-domestic-violence-book.html>.

My Lesbian Experience with Loneliness. <https://www.goodreads.com/book/show/33113683-my-lesbian-experience-with-loneliness>. Consulté le 30 mai 2022.

Prix Baudelaire. <https://sgdl.org/sgdl-accueil/prix-et-bourses/archives/prix-baudelaire?highlight=WyJwcml4IiwYmF1ZGVsYWlyZSIsInByaXggYmF1ZGVsYWlyZSJd>. Consulté le 6 juin 2022.

Prix littéraires 2021 - Les romans sélectionnés. <https://www.decitre.fr/prix-litteraires>. Consulté le 6 juin 2022.

Roport, Pierre. « L'Académie française est-elle encore utile ? » *Radio France*, 1 novembre 2017, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/l-academie-francaise-est-elle-encore-utile-7236258>.

Sapir, Edward. *Culture, Language and Personality*. University of California Press, 1970.

Stanford Friedman, Susan. “Women’s Autobiographical Selves; Theory and Practice”. *The Private Self; Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*, édité par Shari Benstock, The University of North Carolina Press, 1988.

« Violette and Co ». *Wikipédia*, 1er juin 2022. *Wikipedia*, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Violette_and_Co&oldid=194171552.

Whorf, Benjamin Lee. “Science and Linguistics”. *Technology Review*, 1940.

Williams, John. “‘I Was Done With All the Silences’ : How an Academic Got Personal in ‘Notes to Self’”. *The New York Times*, 30 juin 2019. *NYTimes.com*, <https://www.nytimes.com/2019/06/30/books/emilie-pine-notes-to-self.html>.

Woolf, Virginia. “A Sketch of the Past”. *Moments of Being*, Harcourt Brace Jonavich Publishers, 1978.

TRADUIRE

À la reconquête de la langue française | *Académie française*. <https://www.academie-francaise.fr/la-reconquete-de-la-langue-francaise>. Consulté le 31 mai 2022.

Bassnett, Susan. “Writing and Translating”. *The Translator as Writer*, édité par Susan Bassnett et Peter Bush, Continuum, 2006, p. 173-83.

Berman, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger ». *Texte*, n° 4, 1985.

Cachin, Marie-Françoise. « La traduction chez les éditeurs ». *La Traduction*, Édition du Cercle de la Librairie, 2007, p. 59-87.

- Casanova, Pascale. *La langue mondiale : traduction et domination*. Seuil, 2015.
- Chamberlain, Lori. "Gender and the Metaphorics of Translation". *Signs*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 454-72.
- Delisle, Jean. *La traduction raisonnée*. Presses de l'Université d'Ottawa, 1984.
- Dey, Arunima. "A Site of Trauma and Memory: The Body as Palimpsest in Shauna Singh Baldwin's "What the Body Remembers" (1999)". *Corps et traduction, corps en traduction*, édité par Solange Hibbs et coll., Lamber-Lucat, 2018.
- Francklin, Thomas. *Translation : A Poem*. R. Dodsley, 1753.
- Gavronsky, Serge. "The Translator: from Piety to Cannibalism". *SubStance*, vol. 6/7, n° 16, 1977, p. 53-62.
- Godayol, Pilar. "Metaphors, Women and Translation: From Les Belles Infidèles to La Frontera". *Gender and Language*, vol. 7, n° 1, février 2013, p. 97-116. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1558/genl.v7i1.97>.
- Grunenwald, Noémie. *Sur les bouts de la langue : traduire en féministe-s*. La Contre-Allée, 2021.
- Nida, Eugene. "Principles of Correspondence". *The Translation Studies Reader*, édité par Lawrence Venuti, Routledge, 2000.
- Roscommon. "An Essay on Translated Verse". *English Translation Theory 1650-1800*, édité par T.R Steiner, Van Gorcum, 1975.
- Sapiro, Gisèle. « Normes de traduction et contraintes sociales ». *Beyond Descriptive Translation Studies*, édité par Anthony Pym et coll., vol. 75, John Benjamins Publishing Company, 2008.
- Simon, Sherry. *Gender In Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission*. Routledge, 1996.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "The Politics of Translation". *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, 1993, p. 179-200.

Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3e édition, Oxford University Press, 1998.

Vermeer, Hans. "Skopos and commission in translational action". *The Translation Studies Reader*, édité par Lawrence Venuti, traduit par Andrew Chesterman, Routledge, 2000, p. 221-32.

Von Flotow, Luise. *Translating Women*. University of Ottawa Press, 2001.

ÉDITER

« À propos ». *Christian Bourgois éditeur*, <https://bourgoisediteur.fr/a-propos/>. Consulté le 3 juin 2022.

« Aide aux éditeurs pour la traduction d'ouvrages en langue française ». *Centre National du Livre*, <https://centrenationaldulivre.fr/aides-financement/subvention-aux-editeurs-pour-la-traduction-d-ouvrages-en-langue-francaise>. Consulté le 3 juin 2022.

Éditions Table Ronde - Littérature française et étrangère, essais et documents, beaux livres, La Petite Vermillon. <https://www.editionslatable ronde.fr/>. Consulté le 3 juin 2022.

Graywolf Press. <https://www.graywolfpress.org/>. Consulté le 3 juin 2022.

« Groupe Delcourt ». *Groupe Delcourt*, <https://www.groupe delcourt.com/fr>.

« Holtzbrinck ». *Holtzbrinck*, <https://www.holtzbrinck.com/>. Consulté le 3 juin 2022.

« Home - Tramp Press ». *Tramp Press*, <https://tramppress.com/>. Consulté le 3 juin 2022.

Jean-Yves Mollier : un monde de l'édition en pleine révolution. Réalisé par Mediapart, 2015. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=iGzMJo-z0g8>.

Le groupe Madrigall - Site Gallimard. <https://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Le-groupe-Madrigall>. Consulté le 3 juin 2022.

Les Éditions La croisée, la littérature en mouvement. <https://www.editions-lacroisee.fr/>. Consulté le 3 juin 2022.

« MAISON GRASSET ». *Grasset*, 26 février 2013, <https://www.grasset.fr/maison-grasset>.

Milliot |, Jim. “The World’s 54 Largest Publishers, 2018”. *PublishersWeekly.Com*, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/78036-pearson-is-still-the-world-s-largest-publisher.html>. Consulté le 1er juin 2022.

Mollier, Jean-Yves. *Édition, presse et pouvoir en France au XXe siècle*. Fayard, 2008.

Pelletier, Geoffroy. *Les chiffres de la traduction*. <https://www.sgd1.org/%20ressource/%20documentation-sgd1/actes-des-forums/la-traduction-litteraire/1519-les-chiffres-de-la-traduction-par-geoffroy-pelletier>. Consulté le 3 juin 2022.

Picador Books. <https://www.panmacmillan.com/picador>. Consulté le 3 juin 2022.

“Three Percent”. *University of Rochester*, <http://www.rochester.edu/College/translation/threeppercent/about/>. Consulté le 3 juin 2022.

SOCIOLOGIE ET PSYCHOLOGIE

Bourdieu, Pierre. *Esquisse d’une théorie de la pratique précédé de Trois études d’ethnologie kabyle*. Seuil, 2000.

---. *Le sens pratique*. Les Éditions de Minuit, 1980.

Dunbar, R. I. M. “Gossip in Evolutionary Perspective”. *Review of General Psychology*, vol. 8, n° 2, juin 2004, p. 100-10. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1037/1089-2680.8.2.100>.

Imhoff, Roland, et Hans-Peter Erb. “What Motivates Nonconformity? Uniqueness Seeking Blocks Majority Influence”. *Personality and Social Psychology Bulletin*, vol. 35, n° 3, mars 2009, p. 309-20. SAGE Journals, <https://doi.org/10.1177/0146167208328166>.

Offroy, Jean-Gabriel. « Prénom et identité sociale. Du projet social et familial au projet parental ». *Spirale*, vol. 19, n° 3, 2001, p. 83-99. Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/spi.019.0083>.

Ryan, John M. “The Proof Is in the Pronoun: Grammatical and Semantic Gender in Anglo Saxon”. *Athens Journal of Philology*, vol. 4, n° 4, novembre 2017, p. 257-78. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.30958/ajp/4.4.1>.

van Der Kolk, Bessel A., et Rita Fisler. “Dissociation and the Fragmentary Nature of Traumatic Memories: Overview and Exploratory Study”. *Journal of Traumatic Stress*, vol. 8, n° 4, 1995, p. 505-25. Wiley Online Library, <https://doi.org/10.1002/jts.2490080402>.

DIVERS

Cixous, Hélène, et Catherine Clément. *La jeune née*.

Fransman, Karrie, et Jonathan Plackett. *Le Bel au Bois Dormant : et autres contes où les princesses volent au secours de leur prince*. Traduit par Marguerite Capelle et Hélène Cohen.

Nagata, Kabi. さびしすぎてレズ風俗に行きましたレポ. East Press, 2016.

---. *My Lesbian Experience with Loneliness*. Traduit par Jocelyne Allen, Seven Seas, 2017.

---. *Solitude d'un Autre Genre*. Traduit par Manon Debieulle et Sayaka Okada, Pika, 2018.

Poe, Edgar Allan. “The Raven”. *Poetry Foundation*, Poetry Foundation, 25 août 2022, <https://www.poetryfoundation.org/poems/48860/the-raven>. <https://www.poetryfoundation.org/>.

Poe, Edgar Allan, et Stéphane Mallarmé. *Le corbeau*. Léon Vanier, 1889.

Pretty Woman. Réalisé par Gary Marshall, 1990.

Stendhal. *Le Rouge et le Noir*. Le Divan, 1927.