

Cet ouvrage entend contribuer à l'analyse de la traduction en action, en réunissant des études de cas concrets, issus d'aires linguistiques et culturelles différentes, qui cherchent à résorber le clivage entre théorie et pratique et à tenir compte de multiples facteurs (politiques, culturels, sociaux, économiques) qui influencent les processus de traduction et que la circulation des textes traduits influence en retour. Il s'agit donc de sortir de la relation binaire entre un texte source et un texte cible pour adopter une perspective élargie, à même de faire ressortir le rôle des acteur-ice-s et agents multiples qui entrent en jeu dans tout processus traductif. Ce faisant, un certain nombre d'idées reçues (entre autres, la sacralité du texte source, le caractère nécessairement second et subalterne de la traduction, le mythe de la transparence) seront remises en question, pour faire ressortir le potentiel créatif et subversif de la traduction.

Dorothee Cailleux enseigne à l'Université Paris Nanterre. Ses recherches portent sur la traduction littéraire et juridique et sur la littérature germanophone contemporaine.

Chiara Denti enseigne à l'Université de Parme. Ses recherches portent sur les littératures francophones et italophones, les littératures de la migration, les théories de la traduction.

ISBN 978-2-87574-530-9



www.peterlang.com

36

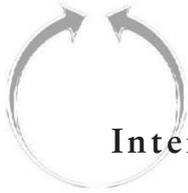
Dorothee Cailleux et Chiara Denti (dir.) • Penser la traduction à travers ses pratiques

Travaux Interdisciplinaires et Plurilingues

# Penser la traduction à travers ses pratiques

*Penser la traduction à travers ses pratiques*  
Contextes, fonctions et réceptions de la traduction

# Penser la traduction à travers ses pratiques



## Interdisciplinary and Plurilingual Work

Vol. 36

La collection « Travaux Interdisciplinaires et Plurilingues » a pour but de favoriser la recherche interdisciplinaire et plurilingue en France et dans d'autres pays européens. Elle accueille des ouvrages qui contribuent à la compréhension des concepts intraduisibles ainsi que de l'imaginaire national et social en France et en Europe. Elle est ouverte aux travaux de recherche en histoire, linguistique, sciences sociales et littérature, ainsi qu'aux publications scientifiques du CRPM (Centre de recherches pluridisciplinaires multilingues, EA 4418) de Paris Ouest.

Collection placée sous la direction  
de Brigitte Krulic et Eric Vial

Comité scientifique

Sylvie Aprile, *Université Paris Nanterre*  
Pascale Cohen-Avenel, *Université Paris Nanterre*  
Michael Cronin, *Trinity College Dublin*  
Rainier Grutman, *Université d'Ottawa*  
Marina Guglielmi, *Università di Cagliari*  
Brigitte Krulic, *Université Paris Nanterre*  
Rita Monticelli, *Università di Bologna*  
Jean Robert Raviot, *Université Paris Nanterre*  
Lawrence Venuti, *Temple University*  
Eric Vial, *Université de Cergy-Pontoise*  
Yoan Vilain, *Humboldt Universität Berlin*  
Dirk Weissmann, *Université Toulouse Jean Jaurès*

Dorothee Cailleux et  
Chiara Denti (dir.)

# Penser la traduction à travers ses pratiques

Contextes, fonctions et réceptions  
de la traduction



PETER LANG

Bruxelles • Bern • Berlin • New York • Oxford • Wien

**Information bibliographique publiée par Die Deutsche *Nationalbibliothek*.**  
*Die Deutsche Nationalbibliothek* répertorie cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <http://dnb.d-nb.de>.

Cet ouvrage a été réalisé avec le soutien du CRPM, Centre de Recherches Pluridisciplinaires Multilingues, Université Paris Nanterre.

ISSN 1663-9367  
ISBN 978-2-87574-530-9  
ePUB 978-2-87574-532-3  
D/20231/44

DOI 10.3726/b21180  
ePDF 978-2-87574-531-6

© 2023 Peter Lang Group AG, Lausanne  
Publié par Peter Lang Éditions Scientifiques Internationales -  
P.I.E. SA, Bruxelles, Belgique

[info@peterlang.com](mailto:info@peterlang.com) <http://www.peterlang.com/>

Tous droits réservés.

Cette publication, toutes parties incluses, est protégée par le droit d'auteur. Toute utilisation sans l'autorisation de la maison d'édition, en dehors des limites strictes de la loi sur le droit d'auteur, est passible de poursuites. Ceci s'applique en particulier aux reproductions, traductions, microfilms, ainsi qu'au stockage et au traitement dans des systèmes d'extraction électroniques.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

# **Langue, identité de genre et enjeux traductologiques dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman et *Le corps est une chimère* de Wendy Delorme et dans leurs traductions italiennes**

ROBERTA PEDERZOLI

*Université de Bologne, Campus di Forlì*

## **Langue et traduction dans une perspective de genre**

À partir des années 60 et 70, dans le cadre du féminisme de la deuxième vague, plusieurs sociolinguistes commencent à s'intéresser au rapport entre la langue et le genre, en s'attachant à cerner, entre autres, tous les phénomènes de discrimination de genre perpétrés dans et au moyen du langage (Bollettieri Bosinelli 2005). Ces études, qui se développent d'abord aux États-Unis au sein des *Women's* et des *Gender Studies*, et ensuite en France et en Italie en se heurtant à plusieurs difficultés dans la tentative de trouver une légitimation tant académique que sociale, partent du constat des implications idéologiques et politiques liées à la langue, lieu d'inscription de rapports de pouvoir et de domination genrée (Sabatini 1987 ; Bollettieri Bosinelli 2005 ; Greco 2014).

Dans les années 80, se développe au Québec l'École féministe de traduction qui vise à déconstruire et subvertir le monologisme du discours patriarcal au moyen de stratégies qui se veulent des pratiques poétiques et politiques de résistance (Godard 1990 ; von Flotow 1991). La traduction devient un véritable instrument politique, voué à l'expérimentation, au pluralisme, à la prolifération (Baccolini, Illuminati 2018). Au moyen des concepts de « womanhandling » et de « transformance », Godard évoque une poétique de l'identité qui s'oppose à la poétique de la transparence et qui prévoit la féminisation du texte à traduire (1990). Von Flotow va reprendre cette idée en proposant la stratégie du « hijacking » qui vise

à neutraliser, entre autres, la pratique du masculin à valeur générique en rendant le féminin visible dans et par la langue (Di Giovanni, Zanotti 2018).

Durant ces mêmes années, la philosophe féministe Monique Wittig postule la nécessité de retravailler les textes sous un angle matérialiste, de déconstruire le langage et la catégorie des “femmes” (Naudier 2020). Selon Wittig, le genre grammatical, conçu comme un *a priori* par grammairien.nes et philosophes, est en réalité à la fois une catégorie sociologique et politique et l’indice linguistique de l’opposition entre les sexes, puisque le masculin tend à verser du côté de l’universel, que les hommes s’approprient, alors que le féminin porte toujours la marque du genre. Elle soutient qu’« il faut donc détruire le genre totalement [...] à travers l’exercice même du langage » (Wittig [1985] 2013 : 120), ce qu’elle essaie de pratiquer de façon expérimentale dans ses romans, *Opoponax* et *Les guerillères*, en travaillant sur le pronom « on » et sur le pluriel féminin « elles ».

Héritant de toutes ces études, de nombreuses réflexions, souvent accompagnées de vadémécums et bonnes pratiques, sont consacrées aujourd’hui à un emploi du langage que l’on peut définir comme « non discriminant, épïcène, égalitaire, inclusif, dégenré, non sexiste » (Loison, Perrier, Noûs 2020b : en ligne), notamment dans un contexte institutionnel, médiatique ou politique<sup>1</sup>. Alors que dans le passé il était question de rendre visible le féminin dans la langue, la réflexion porte désormais sur une perspective d’inclusion de toutes les identités qui composent la société. L’un des débats les plus vifs et polémiques concerne actuellement l’opportunité d’aller au-delà de la binarité de genre<sup>2</sup> « par la

---

<sup>1</sup> Pour n’en citer que quelques-uns parmi les plus récents, cf. par exemple Viennot 2014 ; Robustelli, Marazzini 2017 ; Adamo, Zanfabro, Tigani Sava 2019 ; Sofo 2019 ; Loison, Perrier, Noûs 2020b ; Gheno 2021.

<sup>2</sup> Dans cet article, on adoptera plusieurs notions relevant du domaine des études de genre. L’expression « binarité » ou « binarisme de genre » renvoie à une catégorisation traditionnelle, contestée par les mouvements LGBTQ+, de l’identité de genre (le genre auquel une personne s’identifie) en deux formes distinctes et complémentaires, le féminin et le masculin. Une personne non binaire est une personne trans qui ne se reconnaît pas en tant que femme ni en tant qu’homme, et qui refuse la conception binaire du genre (cf. Cavallo, Lugli, Prearo 2021).

L’acronyme « LGBTQ+ » désigne les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, transgenres et queer. Le symbole + fait référence à d’autres identités de genre et/ou orientations sexuelles non hétérosexuelles et non binaires, telles qu’intersexe, pansexuel, asexuel (*ibid.*).

queerisation de la langue (travailler la langue d'après une approche queer du genre, par exemple en utilisant des formes exploratoires comme les pronoms "yel", "illes", "toustes", non pas pour représenter également les hommes et les femmes, mais pour contester la bicatégorisation "homme/femme", donc utiliser le marquage linguistique du genre pour subvertir l'ordre binaire de genre » (Gérardin-Laverge 2020 : 31–32). Il s'agit notamment de ne plus discriminer et de rendre visibles les identités de genre et les orientations non binaires, en partant du constat que notre langue modèle nos représentations et contribue à maintenir le genre, « conçu comme un outil de bicatégorisation et de hiérarchisation » (*ibid.*).

La question du dépassement de la binarité de genre et de la représentation d'identités qui échappent au paradigme traditionnel de la différence sexuelle et le remettent en cause, mérite d'être étudiée aussi dans le cadre de la traduction littéraire, non seulement dans le cas du passage d'une langue caractérisée par le genre naturel, comme l'anglais, vers une langue caractérisée par le genre grammatical, comme le français (cf. à cet égard Raguet 2008 ; Sardin 2021). Même lorsque la traduction concerne deux langues marquées par le genre grammatical, comme dans le cas du français et l'italien, la tentative de dépasser la binarité se heurte en effet à l'idiomaticité de chaque langue et pose plusieurs défis traductifs, ce que nous allons essayer de montrer au moyen de notre analyse.

## ***Orlanda* de Jacqueline Harpman**

*Orlanda* est un roman de la célèbre autrice belge Jacqueline Harpman (1929–2012), publié par la maison d'édition parisienne Grasset en 1996 et lauréat du prestigieux prix Médicis. Cet ouvrage ne sera publié en italien que treize ans plus tard, en 2009, par Voland dans la traduction de Chiara Manfrinato.

Bien que Jacqueline Harpman ne puisse être définie comme une autrice engagée, le roman *Orlanda*, qui repose sur un riche réseau de références littéraires et qui témoigne de la formation psychanalytique de l'écrivaine et de sa pratique d'analyste, offre une réflexion lucide et

---

Enfin, le terme « queer », d'où dérive le verbe « queeriser », désigne les personnes en dehors de la norme hétérosexuelle. Il peut s'agir également d'une manière de remettre en question les normes autour du genre et de la sexualité à travers différentes manières de penser ou d'agir (Barker, Scheele 2016).

pénétrante de l'identité de genre et des dégâts causés par les rôles et les stéréotypes de genre inculqués aux petites filles<sup>3</sup>.

L'intrigue est simple : Aline Berger, professeure de littérature spécialisée dans l'œuvre de Proust, attend son train dans une brasserie de la Gare du nord. Elle est plongée dans la lecture de l'*Orlando* de Virginia Woolf, sans grand plaisir, lorsque la moitié rebelle de son âme la quitte pour aller se loger dans le corps d'un beau jeune homme, Lucien Lefrène. La romancière, qui intervient à la première personne par de nombreux commentaires méta-narratifs adressés à ses lecteur.rices, décide de donner le nom d'Orlanda à la moitié évadée d'Aline, en hommage au roman de Virginia Woolf, afin d'entretenir une certaine ambiguïté quant à l'identité de genre de son personnage. Orlanda est en effet la moitié masculine d'Aline, que la fillette avait refoulée lorsqu'elle avait douze ans, et qui incarne un « masculin impulsif, incontrôlable et très égocentré. [...] Il agit comme bon lui semble, exempt du joug social et moral. Ainsi, Lucien incarne non seulement le Masculin, mais surtout le ça – au sens freudien – d'Aline : il est la somme de toutes ses pulsions, frustrations et désirs » (Barthelmebs 2011 : en ligne). Aline est au contraire une jeune femme « comme il faut », douce, modeste, compatissante, qui a renoncé à ses véritables passions. L'évocation du mythe de l'androgynie de Platon et les références au roman de Woolf<sup>4</sup> servent, dès lors, à une dénonciation de l'« éducation rigoriste dispensée aux filles ; [...] l'auteure dresse le portrait d'une mère « abusive » et autoritaire. Ce référent maternel, loin d'encourager le développement personnel de sa fille, cherche à la faire correspondre aux clichés et aux stéréotypes du Féminin ; il s'agit pour elle de faire entrer Aline dans une généalogie féminine » (Barthelmebs 2011 : en ligne). Grâce à Orlanda, Aline comprend peu à peu que son identité s'est développée conformément à des modèles conservateurs et

---

<sup>3</sup> Harpman n'évoque jamais dans le roman le mot « genre », qui à l'époque n'était guère diffusé dans le contexte francophone et avait même rencontré une certaine opposition chez les féministes françaises qui le considéraient comme une importation du féminisme américain (Möser 2017). D'ailleurs, elle ne se définissait pas comme une autrice féministe, quoique ce roman offre une analyse des plus intéressantes sur des sujets au cœur de ce mouvement.

<sup>4</sup> Aline relit d'ailleurs l'*Orlando* de façon originale, à la lumière de son expérience personnelle : Orlando n'aurait jamais vraiment été un garçon et sa transformation ne serait qu'une métaphore de la puberté, qui entraîne chez la fille le refoulement de son côté masculin. Il s'agit évidemment d'une interprétation peu orthodoxe du point de vue de la critique littéraire, mais qui témoigne de la prise de conscience de la protagoniste.

écrasants, ce qui permet à Harpman de montrer que les représentations et les rôles de genre associés au féminin et au masculin ne sont que des constructions socio-culturelles, dont il est possible de s'affranchir (Arraéz Llobregat 2006 ; Vanbaelen 2008 ; Barthelmebs 2011). Elle montre, en même temps, que chez tout être humain, des éléments du masculin et du féminin peuvent coexister harmonieusement, dès lors que l'on se débarrasse des contraintes sociales autour du genre. Les deux moitiés de l'androgynie ne pouvant vivre éloignées l'une de l'autre, Aline finit par tuer Lucien Lefrène, obligeant *Orlanda* à la rejoindre pour ne faire qu'une. Ce meurtre symbolise la mort de « la construction d'une féminité imposée par la société », qu'il s'agit de déconstruire, « une féminité étouffante, débiliteuse, qui empêche la création » (*ibid.* : 86). De cette manière, Aline devient une personne à part entière, libre d'être qui elle veut et de s'épanouir (Barthelmebs 2011 : en ligne).

Le thème de l'androgynie, « révélateur de l'altérité qui fait partie intégrante de l'être » (*ibid.*), ne se limite pas à nourrir l'intrigue du roman, mais en affecte également les choix linguistiques. La langue de l'ouvrage, dans l'ensemble élégante et classique, recèle en effet un côté expérimental, qui consiste à alterner dans une même phrase les marques de genre féminine et masculine en les associant à un même sujet, selon qu'*Orlanda* parle de lui au passé, lorsqu'il était partie intégrante d'Aline, ou bien qu'il évoque son nouvel état dans le corps de Lucien. L'alternance des marques du féminin et du masculin associées à un même sujet rend ainsi manifeste la nature de construction socio-culturelle des représentations et des rôles de genre, la coexistence du masculin et du féminin ainsi que la complexité de tout être humain. En produisant un effet agrammatical, cette contamination des marques de genre vise également à brouiller la distinction entre le masculin et le féminin, et, loin de s'apparenter à un neutre, dépasse « la nature rigoureusement bicentrique de la langue française moderne » (Swamy, Mackenzie 2022 : 21) et va au-delà de la binarité de genre d'une façon originale. Bien que l'intention de Harpman ne soit certes pas de proposer un manifeste linguistique, l'emploi d'une langue expérimentale contribue à « déstabiliser la naturalisation du genre dans la langue [...] et à faire exister de nouveaux possibles » (Gérardin-Laverge 2020 : 55).

Afin d'illustrer cet emploi expérimental du langage, on peut citer un extrait emblématique de l'ouvrage où il est question de l'orientation sexuelle d'*Orlanda*, qui vit de façon spontanée et joyeuse des aventures sexuelles avec plusieurs hommes. Il est donc question aussi d'orientation

sexuelle, un sujet qui est traité sans implications morales. Sur ce thème aussi, Harpman brouille toutes les cartes : Orlanda étant incarné dans un corps masculin pourrait se considérer homosexuel, mais en tant que moitié perdue d’Aline il a gardé l’hétérosexualité qui le caractérisait lorsqu’il était partie intégrante de la jeune femme :

<p>Les filles t’ont-elles jamais attirée ? Je suis comme toi, ce qui fait que, objectivement, je suis homosexuel, alors que, subjectivement, je me sens toujours parfaitement hétérosexuelle, dit-il, et appuya sur le e final en riant. (Harpman 1996 : 141)</p>	<p>Sei mai stata attratta dalle donne ? Io sono come te, questo fa di me, oggettivamente, <b>un</b> omosessuale mentre, soggettivamente, continuo a sentirmi assolutamente <b>una</b> eterosessuale – disse, e quasi sottolineò la “a” ridendo. (Harpman 2009 : 134)</p>
---	--

En ce qui concerne la traduction, puisque les deux langues marquent le genre grammaticalement, il était possible d’adopter en italien une stratégie semblable à celle de Harpman, ce que la traductrice a choisi de faire, en obtenant dans l’ensemble un effet similaire.

Si l’on compare les deux textes, on remarque néanmoins quelques différences. Elles sont dues tant à l’idiomaticité des deux langues et aux différences morphosyntaxiques qui subsistent entre elles qu’à des choix opérés par la traductrice, Chiara Manfrinato, produisant ainsi un effet différent quant à cette forme d’“androgynie linguistique”. La possibilité, en italien, d’omettre le sujet en début de phrase de façon beaucoup souple par rapport au français, crée notamment quelques dissemblances entre les deux versions :

Donc, *Orlanda* sentit qu'**il** devait pisser et fut aussitôt enthousiasmé par l'expérience nouvelle qui se proposait à **lui**. **Il** quitta, à regret, son reflet dans le grand miroir, entra dans un des cabinets et, selon un geste automatique pour Aline quand elle est en pantalon, porta la main à sa ceinture pour se dégrafer, puis se souvint de son nouvel état et se mit à rire. **Il** abaissa la fermeture éclair de la braguette et, au moment de porter la main sur le plus significatif de sa transformation, se sentit ému au point de chanceler. **Petite fille, il** avait été jaloux des garçons comme il appartient aux filles, mais n'avait jamais rêvé de posséder leur apanage. (Harpman 1996 : 22)

Dunque *Orlanda* sentì di dover urinare e si entusiasmò immediatamente all'idea della nuova esperienza che **gli** si prospettava. Lasciò, a malincuore, il proprio riflesso nel grande specchio, entrò in uno dei gabinetti e, con un gesto automatico per Aline quando indossa i pantaloni, si portò la mano alla cintura per slacciarla, poi si ricordò del suo nuovo stato e si mise a ridere. Abbassò la lampo della patta e, al momento di portare la mano sul risultato più significativo della trasformazione, vacillò per l'emozione. **Da bambina** era stato geloso dei ragazzi come è tipico delle femminucce, ma non aveva mai bramato di possederne le prerogative. (Harpman 2009 : 22–23)

On peut observer, dans cet extrait, que si en français subsistent huit marques grammaticales du masculin, en italien il n'y en a que trois. La traduction de « se sentit ému au point de chanceler » par « vacillò per l'emozione » élimine une marque dans le participe passé ainsi que la traduction de « fut enthousiasmé » par « si entusiasmò », mais c'est surtout l'emploi (ou l'omission) des pronoms qui crée des effets différents dans les deux langues. Là où en français le pronom masculin « il » rythme le texte et évoque même visuellement ce genre grammatical, qui renvoie également à une certaine identité de genre et s'oppose au féminin, l'omission du sujet en italien produit un texte où les marques du masculin sont sensiblement moins nombreuses et visibles. Cela n'affecte pas la stratégie de fond de l'autrice ni son langage expérimental, mais produit une langue où la coexistence « matérielle » et visuelle des deux genres sur les pages du roman est moins marquée. Il s'agit d'une tendance que l'on peut observer tout au long de l'ouvrage dans de nombreux exemples. Si en français la tension qui est en même temps complémentarité et coexistence entre le

masculin et le féminin associés à Orlanda et Aline s'impose de façon significative par de nombreuses marques, surtout pronominales, très bien visibles, en italien ce jeu se fait plus discret et subtil. La traductrice aurait pu en alternative choisir de répéter les pronoms à chaque occurrence, en produisant en italien un effet de redondance et de moindre idiomatité, qui aurait mis davantage l'accent sur la tension entre les genres. De toute façon, cette différence de morphosyntaxe dans l'emploi des pronoms entre les deux langues a impliqué le choix d'une stratégie précise, qui devait tenir compte des spécificités de la langue d'arrivée et privilégier l'un ou l'autre aspect, ne pouvant reproduire exactement le même effet qu'en français.

Une autre différence entre les deux textes découle du choix, de la part de Harpman, de parler d'elle-même au féminin dans le roman, sauf quand elle fait référence à son statut d'« auteur » ou de « conteur ». Or, on sait que Harpman refusait les formes féminines non consolidées (Szczur 2016). À l'époque, l'écriture inclusive était d'ailleurs un sujet controversé et les mots « auteure » ou « autrice » et « écrivaine » n'étaient guère diffusés, si ce n'est au Québec. Mais si le choix de « auteur » ou « écrivain » peut être lu selon cette perspective, il est plus difficile d'interpréter de la même manière l'emploi de la part d'Harpman de formes masculines comme « conteur » ou « historien », dont il existait déjà un féminin consolidé. L'emploi des mots pour se désigner en tant que narratrice ne semble donc pas anodin :

La complexité des âmes piège parfois **le conteur** (Harpman 1996 : 160)

Talvolta la complessità dell'anima trae in inganno **il narratore** (Harpman 2009 : 152)

Soyons, impartiale et perplexe, l'**historien** fidèle aux événements, **le rapporteur** impavide, **le témoin**. (Harpman 1996 : 210–211)

Sarò, imparziale e perplessa, **la storiografa** fedele ai fatti, **la cronista** impavida, **la testimone**. (Harpman 2009 : 201)

Au-delà de la question de la féminisation des professions, il semble donc que Harpman ait joué une fois de plus sur l'ambiguïté et le mélange des genres, de façon ironique. La narratrice alterne d'ailleurs des propos qui renvoient à la modestie et à l'humilité, où elle avoue ne pas être en mesure de tout comprendre de ses personnages, à des réflexions portant sur des questions majeures – l'identité, la vie et la mort, les relations – qu'elle ne craint pas d'approfondir en proposant des considérations personnelles.

L'alternance des marques grammaticales du masculin avec celles du féminin pour se désigner renvoie alors à un brouillage des genres et des identités, qui sert à la narration. Ce choix démasque une fois de plus les stéréotypes de genre, d'après lesquels les hommes seraient plus doués dans le domaine artistique et littéraire ou dans les questions philosophiques. De plus, « la polarité masculin-féminin au cœur d'*Orlanda*, la nécessité de fusion des deux pôles et l'androgynie qu'affirme le roman trouvent une résonance dans l'acte d'écrire, qui est peut-être, avant toute autre chose, exploration de soi et de ses multiples univers internes. L'androgynie serait ainsi la condition idéale voire nécessaire à la création littéraire » (Vanbaelen 2008 : en ligne).

L'italien applique à cet égard une stratégie plus nuancée, en choisissant parfois d'employer le mot au masculin et dans d'autres cas au féminin, comme dans les exemples ci-dessus. L'emploi du masculin extensif représente d'ailleurs un choix marqué, étant donné qu'en italien les formes féminines de tous ces mots sont attestées. Mais dans l'ensemble, dans la version italienne, la narratrice est associée, au moyen des marques grammaticales, à une identité plus manifestement et explicitement féminine par rapport au texte de départ, en produisant un effet un peu différent et en perdant parfois le renvoi à l'androgynie consubstantielle, chez Harpman, à l'acte d'écrire.

### ***Le corps est une chimère* de Wendy Delorme**

*Le corps est une chimère* est un roman de Wendy Delorme, paru chez Au diable Vauvert en 2018, et publié en italien par Fandango, en 2020, dans la traduction de Anita Bartolini. Wendy Delorme, de son vrai nom Stéphanie Kunert, est maîtresse de conférences en sciences de l'information et de la communication et elle s'occupe de représentation du genre dans les médias et de *sex-positive feminism*. C'est donc sous son pseudonyme qu'elle se consacre à l'écriture fictionnelle, mais aussi à d'autres activités en tant que militante LGBTQ+ et performeuse queer, à partir d'une position syncrétique représentative du féminisme de la troisième vague, puisant dans les écrits de plusieurs générations de féministes françaises et américaines telles que Hélène Cixous, Monique Wittig, Judith Butler, Virginie Despentes, Carol Queen, Nina Hartley, Pat Califia (Fournier 2013 ; Schaal 2016, 2020, 2021).

*Le corps est une chimère* est donc un ouvrage de fiction d'une autrice engagée, un roman choral qui met en scène sept personnages dont les vies

se croisent. Le roman affronte plusieurs débats de société majeurs et chers à l'auteurice : (homo)parentalité, PMA, Mariage pour Tous, condition des femmes, violence de genre, discriminations, (trans)identité. La structure du roman s'inspire des récits sériels télévisés, avec une scène initiale qui est reprise dans le dénouement de l'ouvrage et qui montre tous les personnages réunis ensemble (Fenêtresurblog 2018). Ceux-ci apparaissent tour à tour selon un ordre bien précis : ils sont d'abord montrés dans une situation de vie quotidienne, dont l'équilibre est vite perturbé à cause d'un problème ou d'un épisode de violence. Le corps est au centre du roman, à commencer par le titre, repris d'une oraison funèbre, et qui renvoie à la question de savoir ce qui subsiste de l'autre après la mort, mais aussi au décalage entre ce que l'on ressent de son propre corps et la façon dont les autres le perçoivent. Le corps représente souvent aussi le lieu métaphorique d'une tension entre la personne et une société fort peu inclusive, ou bien l'objet d'une violence, psychologique ou physique.

Le roman est également marqué par une attention significative au langage. Selon l'auteurice, en effet, « Il faut bien nommer. Au sens où il le faut, et qu'on doit le faire bien. Ce qui n'a pas de nom est réduit au silence, et nommer rend visible, avère une existence. Un des ressorts majeurs de la domination est "qui nomme qui ?" C'est pourquoi les exclu.es et les stigmatisé.es qui entrent en résistance et s'autodéterminent forment leurs vocabulaires d'autodésignation » (Delorme 2019 : 3). Les mots deviennent alors un moyen de « self empowerment » (Schaal 2021 : 88). Comme dans le cas d'*Orlanda*, Delorme pousse parfois la langue du roman au-delà des limites rigides de la binarité de genre.

Les choix linguistiques sont particulièrement intéressants dans le cas de deux des personnages, Philippe et Jo. Philippe est le père de Marion et l'ex-mari d'Isabelle. Il est d'abord présenté comme un père de famille mélancolique et seul, qui a du mal à surmonter son divorce. Peu à peu, on découvre qu'il cache une identité transgenre et s'identifie dans le genre féminin. Mais comme il n'a pas encore fait son *coming out* et qu'il n'a pas entamé de transition sociale et/ou médicale, il est toujours désigné au moyen des marques grammaticales du masculin. Il s'agit évidemment d'un masculin qui ne reflète plus son identité de genre, mais dès lors qu'il n'a pas encore véritablement assumé cette identité, l'emploi du masculin symbolise une marque de genre qui l'enferme et le tient prisonnier de son identité sociale. La traductrice italienne a respecté ce choix de façon tout aussi cohérente que l'auteurice.

Jo est le personnage le plus énigmatique du roman. De ce personnage, on sait qu'il est agent de police et qu'il a une histoire avec Maya, mais l'aspect le plus intéressant réside dans le choix de Delorme de ne jamais préciser son genre. Au-delà du prénom, que l'on peut employer aussi bien pour un homme que pour une femme, tous les chapitres consacrés à Jo sont écrits en évitant soigneusement d'employer des marques grammaticales qui puissent révéler son genre, soit en répétant au début de chaque phrase le nom propre du personnage sans recourir au pronom personnel, soit en privilégiant des formes épïcènes. Pour ce faire, Delorme se limite à exploiter les ressources de la langue française sans trop la forcer et sans introduire de formes néologiques (par ex. iel ou yel), qui pourtant commencent à se répandre en France. L'intention est bien d'aller au-delà de la binarité de genre, mais l'effet est assez naturel, à tel point qu'un œil non avisé pourrait ne pas saisir cette stratégie. Lors d'un entretien, Delorme a confirmé avoir fait délibérément le choix de ne pas dévoiler le genre du personnage et que des personnes différentes avaient imaginé Jo soit en tant que personnage masculin soit en tant que personnage féminin (Baz'art 2018). Dans ce même entretien, l'autrice affirme que ce choix de langage tient au fait qu'elle voulait focaliser l'histoire sur le côté « ange exterminateur » de Jo qui, face à l'inaptitude de la police dans la gestion des viols, décide de faire justice à la place des institutions judiciaires et policières. Toutefois une lecture attentive du roman laisse entrevoir également la possibilité que Jo soit un personnage à l'identité de genre non binaire. Au-delà de l'absence de marques du genre, on fait souvent référence au fait que le personnage de Jo a souvent été discriminé, qu'il fait partie d'une minorité, bien que non précisée. On dit, par exemple, que « Jo cherchait chaque soir dans les bars de Bastille, Pigalle et Le Marais où étaient ses semblables. Celles et ceux qui comme Jo étaient harcelés au collège, à qui on jetait des boules puantes et des boulettes de papier couvertes de mots d'insultes, qu'on déculottait de force et qu'on tabassait dans les chiottes du lycée » (Delorme 2018 : 80). L'emploi de la double forme en début de phrase, « celles et ceux » semble alors conçue pour entretenir l'ambiguïté quant au genre du personnage, mais aussi pour le ranger du côté des minorités discriminées. Plus loin, on peut lire : « Tous les matins en allant au boulot, Jo affronte les regards hostiles ou mal à l'aise des gens dans le métro » (*ibid.* : 127).

La traductrice italienne a saisi cet aspect du roman et l'a transposé en italien :

Et pourtant, c'est Maya qui trop souvent **lui** dit, d'un air tendre et moqueur dont Jo ne sait que penser : « T'es **bizarre** toi, tu sais ». (Delorme 2018 : 82)

Eppure è Maya a dire spesso, con un'aria tenera e canzonatoria di cui Jo non sa che pensare : – Che **cosa strana** che sei. (Delorme 2020 : 201)

Dans ce bref extrait, la traductrice a éliminé le pronom complément d'objet indirect « lui », épïcène en français, car si elle avait gardé la même construction, elle aurait dû choisir en italien entre la forme féminine « le » et la forme masculine « gli ». De même, devant traduire le mot français épïcène « bizarre » et voulant éviter les adjectifs marqués « strano/a », « bizzarro/a », elle a opté pour « che cosa strana che sei », qui explicite par ailleurs l'étrangeté de Jo, le fait de ne rentrer dans aucune catégorie, d'où le choix de « cosa » (littéralement « chose »).

La version italienne préserve donc la stratégie linguistique du roman français et notamment l'ambiguïté quant au genre de Jo. Mais là où le français présente des formes épïcènes ou, en tout cas, qui ne permettent pas de saisir le genre du personnage et qui sont impossibles à reproduire en italien, la traductrice a proposé des reformulations morphosyntaxiques :

Après que Jo lui a ouvert la porte, elle s'est retenue de faire ce jeu de prendre son élan pour l'embrasser sur la bouche, comme elle le faisait avant. (Delorme 2018 : 50)

La fille **lui** a souri. (Delorme 2018 : 81)

Jo n'a jamais **été** avec quelqu'un d'autre avant. Elle était sa première. (Delorme 2018 : 172)

Dopo che Jo le ha aperto la porta, si è trattenuta dal fare quel gioco di prendere lo slancio per dare un bacio sulla bocca, come aveva sempre fatto. (Delorme 2020 : 42)

La ragazza ha sorriso. (Delorme 2020 : 69)

Jo non ha frequentato nessun'altra. Lei è stata la prima. (Delorme 2020 : 142)

Dans les exemples 1 et 2, l'italien omet respectivement le pronom complément d'objet direct et indirect pour éviter toute marque de genre. Dans l'exemple 3, la traductrice a choisi un verbe à l'auxiliaire « avoir », car traduire littéralement par le verbe « être » aurait impliqué l'accord du participe passé. On voit donc, par ces exemples, que bien que le français et l'italien soient deux langues qui marquent le genre grammaticalement, l'emploi d'un langage qui essaie d'aller au-delà de la binarité de genre met en lumière les différences inévitables qui subsistent entre elles et obligent

la personne qui traduit à puiser aux ressources de sa langue maternelle afin de reproduire le même effet.

Une différence intéressante entre *Orlanda* et *Le corps est une chimère* concerne enfin l'emploi du sujet en début de phrase. Dans le roman de Harpman, la romancière emploie pour *Orlanda* les marques du masculin, sauf quand celui-ci évoque son existence en tant que moitié d'Aline. Cela donne lieu à une présence remarquable de pronoms « il » en début de phrase, qui sont souvent absents en italien en raison de la possibilité d'omettre le sujet quand il se répète. Dans *Le corps est une chimère*, en revanche, Delorme n'emploie pas de pronom pour se référer à Jo afin de ne pas dévoiler son genre, ce qui donne lieu à toute une série de répétitions du prénom du personnage qui sont très visibles dans le texte, dès lors que le même traitement n'est pas réservé aux autres personnages. La traductrice italienne a choisi, elle aussi, de garder dans la plupart des cas le prénom de Jo, ce qui attire encore davantage l'attention sur ce choix par rapport au français, étant donné qu'il serait possible, en italien, d'omettre le sujet lorsqu'il reste le même :

**Jo** a grandi à Vauvert en Camargue, pays des chevaux blancs et des taurillons noirs. Rien ne prédestinait **Jo** à la grande capitale, aux bureaux éclairés de néons d'un poste de police aux murs gris défraîchis. Chez **Jo**, l'air est un peu salé, il fait doux en hiver. [...] Quand **Jo** à dix-huit ans a obtenu son bac, sa mère s'attendait à son aide dans l'exploitation viticole que possède la famille. Ça n'intéressait pas **Jo**. [...] La famille a vécu son départ comme une trahison. Mais **Jo** avait une idée fixe, aller vivre à Paris. Pour sa bourse d'études, **Jo** a cherché quelle filière on ne trouve que dans les universités de la capitale et opté pour une licence d'informatique appliquée aux administrations.  
(Delorme 2018 : 78–79)

**Jo** ha passato l'infanzia a Vauvert in Camargue, il paese dei cavalli bianchi e dei tori neri. Niente predestinava **Jo** alla grande capitale, agli uffici illuminati dai neon di una stazione di polizia con i grigi muri sbiaditi. A casa di **Jo**, l'aria è un po' salata e l'inverno è dolce. [...] Quando, a diciotto anni, **Jo** ha ottenuto il diploma, sua madre si aspettava che l'avrebbe aiutata nella gestione dell'azienda vinicola di famiglia. Ma a **Jo** non interessava. [...] La sua partenza è stata vissuta come un tradimento. Ma **Jo** aveva un'idea fissa, andare a vivere a Parigi. Per la borsa di studio, ha cercato quegli indirizzi che si trovano solo nelle università della capitale e ha optato per una licenza informatica applicata all'amministrazione.  
(Delorme 2020 : 56)

Dans ce long passage, la traductrice de Delorme n'omet le prénom du personnage que dans la dernière phrase, alors qu'elle aurait pu le faire aussi à d'autres endroits, sans révéler pour autant le genre du personnage. Cette stratégie est très différente par rapport au choix de la traductrice de Harpman de ne pas forcer la morphosyntaxe italienne en répétant les pronoms. Dans le cas de Delorme, si l'effet n'est pas très idiomatique en français non plus, en italien il ne l'est pas à la fois en raison de la possibilité de remplacer le prénom par le pronom mais aussi de ne pas répéter le pronom au début de chaque phrase. Le résultat est de rendre encore plus visible le choix de forcer la langue afin d'aller au-delà de la binarité, tout en restant dans les limites du système linguistique et sans pour autant recourir à des formes néologiques.

### **Pour une traduction littéraire consciente et respectueuse des enjeux de genre**

La traduction littéraire ne peut plus se passer d'une réflexion approfondie et d'un changement d'approche et de pratiques au sujet des implications de genre dans le langage. Il s'agit, d'une part, d'être conscient.e des enjeux de l'inclusion au sens large dans le langage, ce qui implique un effort majeur par rapport au langage non littéraire, dès lors qu'il faut également garder la physionomie littéraire et esthétique des textes à traduire. D'autre part, dans certains cas, il s'agit de savoir affronter les défis posés par la volonté d'aller au-delà de la binarité de genre. Notre analyse a montré les enjeux qu'implique ce type de traduction lorsque l'on choisit de forcer les limites de la langue sans pour autant recourir à des formes néologiques ou à de nouveaux symboles. À l'avenir, il sera sans doute question de traduire des textes qui forcent davantage le système linguistique, par exemple en recourant à des formes néologiques comme « iel » ou « illes » en français (Gérardin-Laverge 2020) ou bien le symbole « schwa » (ə) en italien (Gheno 2021). Il s'agit d'expérimentations qui suscitent beaucoup de polémiques aujourd'hui (De Santis 2022 ; Giusti 2022), mais on sait que la littérature ose expérimenter de façon bien plus audacieuse que le langage ordinaire. Peut-être va-t-elle trouver d'autres possibilités qui sont actuellement inexplorées.

Il s'agit, enfin, pour la personne qui traduit, de réfléchir sur le thème de l'engagement de l'écrivain.e et sur son propre positionnement par

rapport à l'ouvrage en question<sup>5</sup>. C'est une question délicate qui ne prévoit pas qu'une seule bonne réponse ou attitude, mais, quelle que soit l'approche que l'on choisit d'adopter, on ne peut plus ignorer ces questions.

## Bibliographie

- Adamo Sergia, Zanfabro Giulia, Tigani Sava Elisabetta (dir.), *Non esiste solo il maschile. Teorie e pratiche per un linguaggio non discriminatorio da un punto di vista di genere*, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2019, en ligne : <https://www.openstarts.units.it/handle/10077/27061>
- Arraéz Llobregat José Luis, « Transexualité et vice dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman. Interprétation psychanalytique du roman à partir de l'Analyse Transactionnelle (AT) », in *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, n° 21, 2006, p. 7–14.
- Baccolini Raffaella, Illuminati Valeria, « Visibilità, co-creazione, identità : l'incontro fecondo tra prospettive di genere e traduzione », in *Donne in traduzione*, di Giovanni Elena, Zanotti Serenella (dir.), Milano, Bompiani, 2018, p. 521–556.
- Bainbrigge Susan (dir.), *Jacqueline Harpman. L'aventure littéraire*, Frankfurt, Peter Lang, 2013.
- Barker Meg-John, Scheele Jules, *Queer : A Graphic History*, London, Icon Books, 2016.
- Barthelmebs Hélène, « L'Androgyne au service de la différence des sexes : l'exemple d'*Orlanda* (1996) de Jacqueline Harpman », *Loxias*, n° 34, 2011, en ligne : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6903>
- Baz'art, « Interview de la romancière Wendy Delorme pour son livre *Le corps est une chimère* », in *Baz'art*, 2018, en ligne : <http://www.baz-art.org/archives/2018/09/24/36709452.html>
- Bollettieri Bosinelli Rosa Maria, « Dire al femminile : riflessioni su genere e linguistica », in *Le prospettive di genere. Discipline, soglie e confini*, Baccolini Raffaella (dir.), Bologna, BUP, 2005, p. 47–59.
- Castro Olga, Ergun Emek (dir.), *Feminist translation studies : local and transnational perspectives*, New York, Routledge, 2017.

---

<sup>5</sup> Cf. l'approche de la traduction dans une perspective de genre ou explicitement féministe (Castro, Ergun 2017) ou queer (Epstein, Gillet 2017).

- Cavallo Arianna, Lugli Ludovica, Prearo Massimo, *Cose, spiegate bene. Questioni di un certo genere. Le identità sessuali, i diritti, le parole da usare : una guida per sapere di più e parlare meglio*, Milano, Iperborea-Il Post, 2021.
- Delorme Wendy, *Le corps est une chimère*, Vauvert, Au diable Vauvert, 2018.
- Delorme Wendy, « Dénommer l'Autre, c'est l'incarcérer de mots », in *Le Monde*, 31/10/2019.
- Delorme Wendy, *Il corpo è una chimera*, traduit par Anita Bartolini, Roma, Fandango libri, 2020.
- De Santis Cristiana, « Emancipazione grammaticale, grammatica ragionata e cambiamento linguistico », in *Treccani speciale*, 21/3/2022, en ligne : [https://www.treccani.it/magazine/linguistica/analitici/Speciale/Schwa/3\\_De\\_Santis.html](https://www.treccani.it/magazine/linguistica/analitici/Speciale/Schwa/3_De_Santis.html)
- Di Giovanni Elena, Zanotti Serenella (dir.), *Donne in traduzione*, Milano, Bompiani, 2018.
- Epstein B.J., Gillett Robert, *Queer in Translation*, London, Routledge, 2017.
- Fenetresurblog, « Wendy Delorme *Le corps est une chimère*. Interview », 2018, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=YV7w9EJAAOg>
- Fournier Mat, « Insurrections en territoire sexuel : Wendy Delorme's War Machines », in *L'Esprit Créateur*, vol. 53, n° 1, 2013, p. 87–100.
- Gérardin-Laverge Mona, « Queeriser la langue, dénaturiser le genre », in *Cahiers du Genre*, n° 69, 2020/2, p. 31–58.
- Gheno Vera, *Femminili singolari. Il femminismo è nelle parole*, Firenze, effequ, [2019] 2021.
- Giusti Giuliana, « Inclusività della lingua italiana, nella lingua italiana : come e perché. Fondamenti teorici e proposte operative », in *DEP. Rivista telematica di studi della memoria femminile*, n° 48, 1/2022, p. 1–19, en ligne : <https://www.unive.it/pag/44259/>
- Godard Barbara, « Theorizing Feminist Discourse/Translation », in *Translation, History and Culture*, Bassnett Susan, Lefevere André (dir.), London, Pinter, 1990, p. 87–96.
- Greco Luca, « Les recherches linguistiques sur le genre : un état de l'art », in *Langage et société*, n° 148, 2014/2, p. 11–29.
- Harpman Jacqueline, *Orlanda*, Paris, Grasset, 1996.
- Harpman Jacqueline, *Orlanda*, traduit par Chiara Manfrinato, Roma, Voland, 2009.

- Loison-Leruste Marie, Perrier Gwenaëlle, Noûs Camille, « Introduction. Le langage inclusif est politique : une spécificité française ? », in *Cahiers du Genre*, n° 69, 2020/2, p. 5–29, en ligne.
- Möser Cornelia, « Gender travelling across France, Germany and the U.S. : The feminist gender debates as cultural translations », in *Feminist translation studies : local and transnational perspectives*, Castro Olga, Ergun Emek (dir.), New York, Routledge, 2017, p. 80–92.
- Naudier Delphine, « La cause littéraire des femmes dans les années 1970 », in *Femmes et littérature. Une histoire culturelle. II*, Reid Martine (dir.), Paris, Gallimard, 2020.
- Raguet Christine (dir.), « Traduire le genre grammatical : un enjeu linguistique et/ou politique ? », in *Palimpsestes*, n° 21, 2008, en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/62>.
- Robustelli Cecilia, Marazzini Claudio, *Sindaco e sindaca : il linguaggio di genere*, Roma, GEDI, 2017.
- Sabatini Alma, *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana. Per la scuola e l'editoria scolastica*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1987.
- Sardin Pascale, « Marie Darrieussecq translator ; or how to write French form a female body », in *New Perspectives on Gender and Translation : New Voices for Transnational Dialogues*, Federici Eleonora, Santaemilia José (dir.), New York, Routledge, 2021, p. 177–189.
- Schaal Michèle A., « A Neopicaresque Journey into Queer and Sex-Positivity : Wendy Delorme's *Quatrième génération* », in *Nottingham French Studies*, n 3, 2021, p. 80–97.
- Schaal Michèle A., « Overstepping and Blurring Boundaries : Queer(ing) Autofiction in Wendy Delorme's *La Mère, la Sainte et la Putain* », in *Transgression(s) in Twenty-First-Century Women's Writing in French*, Averis Kate, Kačkutė Eglė, Mao Catherine (dir.), Leiden, Brill, 2020, p. 114–130.
- Schaal Michèle A., « Wendy Delorme's *Insurrections ! En territoire sexuel* », in *Rocky Mountain Review*, vol. 70, n° 2, 2016, p. 175–196.
- Sofa Giuseppe, « Traduction du langage inclusif et échanges entre le français et l'italien », in *Savoirs en prisme*, n° 10, 2019, p. 105–131.
- Swamy Vinay, Mackenzie Louisa (dir.), *Devenir non-binaire en français contemporain*, Paris, Éditions Le Manuscrit, 2022.

- Szczur Przemysław, « La narratrice est-elle une femme ? Narration et ‘langage féminin’ dans *Orlanda* de Jacqueline Harpman », in *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, n° 11, z. 2, 2016, p. 109–117.
- Vanbaelen Sylvie, « *L’Orlanda*, de Jacqueline Harpman : Virginia Woolf rencontre Carl Gustav Jung », in *Dalhousie French Studies*, n° 83, 2008, p. 81–88.
- Viennot Eliane, *Non, le masculin ne l’emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Donnemarie-Dontilly, éditions iXe, 2014.
- Von Flotow Luise, « Feminist Translation : Contexts, Practices and Theories », in *TTR*, vol. 4, n° 2, 1991, p. 69–84.
- Wittig Monique, « La marque du genre », in *La pensée straight*, Wittig Monique (dir.), Paris, Amsterdam, [1985] 2013.