LA DIALECTIQUE DU DEHORS ET DU DEDANS[1] APPLIQUÉE À LA TRADUCTION ENTRE LES GENRES : *PARADIS, CLEF EN MAIN* DE NELLY ARCAN / *EXIT* DE DAVID SCOTT HAMILTON

Aude A. GWENDOLINE[2]

Abstract: At the intersection between Gender Studies and Translation Studies, this article focuses on the impact of the masculine approach of a male translator on the translation into English of a French, feminist text – *Paradis, clef en main* by late Québécois author Nelly Arcan. Starting from the dichotomy between the inside and the outside applied to the phenomena of sexuality and sexual pleasure, the analysis deals with the "pleasure of the text" – to borrow Roland Barthes's words – and its expression both in French and English, as well as with the authoritative voice controlling the imagery of the body in the text.

Keywords: translation, gender, body, sexuality, maternity.

Ultime roman de Nelly Arcan avant son décès, *Paradis, clef en main* raconte le suicide raté d'Antoinette, narratrice homodiégétique, et sa vie de paraplégique alitée. Sur son lit, non pas de mort mais presque, elle passe son temps à régurgiter, autant au propre qu'au figuré, la haine qu'elle éprouve pour sa mère entre deux séances d'« écriture vocale » puisqu'elle dicte le roman que le lecteur tient en main à un ordinateur fixé au plafond, lequel fait également office de caméra de surveillance pour sa mère. La jouissance du texte dans *Paradis* n'est pas une jouissance basée sur l'éjaculation, mais sur la régurgitation[3] dans laquelle le plaisir s'éprouve dans la ré-ingestion du texte vomi.[4]

[1] Nous empruntons cette distinction à Gaston Bachelard qu'il définit à la fin de *La poétique de l'espace*, au chapitre IX (Bachelard, 2005 : 191).

[2] Chargée de cours au Département de traduction de York University, Toronto, Canada. aude.gwendoline@gmail.com.

[3] Elle s'en explique comme suit : « Dans ma vie, vomir est un événement. Un clou de soirée. Le vomissement est l'une des seules activités sur laquelle j'ai un contrôle, en dehors de ma voix qui me narre à moi-même cette histoire en circuit fermé. » (*Paradis,* 13). Elle ajoute : « Que je trouve du plaisir au délire éthylique en rajoute à [la] détresse [de ma mère], que je jouisse du contact avec ma vomissure la surpasse. » (*ibid*., 13)

[4] La narratrice parle d'ailleurs de « ration quotidienne de mots » : « J'ai tout dit ce que j'avais à dire pour aujourd'hui, ma ration quotidienne de mots a été écrite au plafond et enregistrée. » (*ibid.,* 70)

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

La psychanalyse s'est longtemps heurtée à la question de la jouissance féminine et selon nous, c'est en grande partie parce qu'elle est caractérisée par une jouissance invisible, une jouissance du dedans (bien que l'éjaculation féminine existe, elle reste en effet minoritaire) qui, du fait qu'elle ne se donne pas à voir au dehors comme l'éjaculation masculine, est parée de mystère. Le concept d'écriture féminine n'échappe pas à cette dialectique du dehors et du dedans dans la mesure où les voix de femmes sont longtemps restées enfermées à l'intérieur d'elles, derrière un mur de silence.[5]

Le corps du texte féminin, placé entre les mains d'un homme-traducteur, renvoie donc ce dernier à une énigme double, celle de la prise de parole par la femme (surtout lorsque le Verbe est censé venir du Père) et la possibilité que cette dernière en retire du plaisir. Nous tenterons, au travers de cette étude de cas – la traduction en anglais, par David Scott Hamilton, de *Paradis, clef en main* – de définir ce qui *ressort* d'une telle réappropriation du corps du texte féminin et comment l'intériorité féminine peut être portée au dehors.

Le corps du texte et le corps de la femme

Dès le titre, la divergence de perspective des deux ouvrages s'inscrit dans la dialectique du dehors et du dedans : on *entre* au paradis tandis que le titre anglais met l'accent sur la sortie donc, encore une fois, sur le dehors. Le roman traduit présente également une épigraphe qui n'existe pas dans la version originale[6] ainsi qu'une phrase d'introduction (« Some time in the not too distant future… », *Exit*, 6) réinscrivant le texte dans une temporalité qui, selon le traducteur, faisait défaut. Son ajout de l'épigraphe part également de la volonté d'expliciter l'expression française « clef en main » aux lecteurs anglophones en la présentant au moyen d'une périphrase (« take possession of it immediately – clef en main »).[7] On note la même intention de localiser les événements géographiquement dans l'exemple suivant :

Nous sommes au Québec. (9)	We are in Quebec, *Montreal to be precise*. (9, nous soulignons)

Ou encore, ici :

Dans ma cage dorée et exiguë, qui se replie sur moi, je jouis d'un certain luxe […]. (20)	In this tiny golden cage which hems me *in here on the fourth floor*, I enjoy a certain luxury […]. (19, nous soulignons)

[5] C'est toute la thèse du célèbre ouvrage de Tillie Olsen, *Silences*.

[6] « After searching for months, I finally came upon the empty house. It could have been paradise. The charwoman said I could take possession of it immediately – clef en main – and then she smiled and pressed the key intomy hand. » – St. Peter of Damascus.

[7] Ces renseignements sont basés sur un échange de courriels avec David Scott Hamilton en date du 26 mai 2012.

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

Ces rajouts illustrent la façon dont le traducteur se réapproprie le corps du texte original au service d'un repérage dans l'espace, souvent considéré comme une qualité plus masculine que féminine.

« L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère […] : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu […] », a écrit Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* (Barthes, 1973 : 51-52), et les divergences du corps de texte dans les versions française et anglaise sont en outre influencées par une certaine vision du corps féminin :

mon sexe (32)	my vagina (29)
cul (13)	asshole (13)
son string (77)	her crotch (66)
Le vestiaire des femmes qui était plein à craquer […]. (58)	The women's locker room which was awash with *bodies* […]. (50, nous soulignons)

Ainsi, dans le premier exemple, l'organe sexuel féminin est limité au vagin, lieu de la pénétration masculine par excellence, alors qu'Antoinette mentionne son sexe dans un contexte de masturbation qui peut tout à fait impliquer le clitoris uniquement, sans que soit intégré le vagin. La dialectique du dehors et du dedans reflète, dans le corps du texte, une dichotomie dehors/dedans entre le sexe masculin et le sexe féminin *tel qu'il est envisagé par l'homme*. Dans le deuxième exemple, le « cul » est remplacé par l'orifice anal à proprement parler, ce qui connote une idée de pénétration propre à la sexualité masculine, tandis qu'au vêtement du troisième exemple (le string), la version anglaise préfère le terme d'entrejambe (*crotch*) qui fait davantage référence à l'organe sexuel masculin. Enfin, le vestiaire n'est pas plein de femmes en anglais mais plein de *corps* de femmes.

L'exemple ci-dessous dénote par ailleurs une sous-traduction (indiquée en italique dans la version originale) qui, encore une fois, montre dans quelle mesure le corps du texte français se meut en un autre corps après l'étape de la traduction, et la façon dont l'intériorité corporelle féminine résiste parfois à l'émergence – mise au dehors – dans l'autre langue :

C'est comme baigner dans sa mère enceinte, *elle-même emmurée dans une vie toute intérieure et sans remous* : liquide amniotique, ingestion régulière de carburant par cordon ombilical, conscience minimale du dehors. (40, nous soulignons)	It's like being bathed inside the placid world of your pregnant mother : amniotic fluid, regular ingestion of fuel by way of the umbilical cord, minimal consciousness of the outside world. (36)

Le parallèle entre corps du texte et enfantement de soi par l'auteur est porté dans *Paradis, clef en main* par le miroir de l'écran, au plafond, sur lequel s'inscrivent les paroles dictées de la narratrice. En d'autres termes, c'est son

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

corps que l'écrivaine a sous les yeux, mais c'est aussi sa mère.[8] Pour un écrivain homme dont le corps physique jamais ne donnera directement vie à un autre corps et qui ne verra jamais dans le stade du miroir un autre soi dans le visage de sa mère, la distanciation s'opère plus naturellement.

Notons que si l'écran au plafond est perçu par Antoinette comme sa tête – qu'elle choisit d'ailleurs d'amputer puisque son suicide avorté était censé être le théâtre d'une décapitation à la guillotine (en référence, nous supposons, au nom de l'héroïne) – cette partie de son corps disparaît à plusieurs reprises du corps du texte anglais (exemples 1, 2, 4 ci-après) ou bien elle est envisagée comme un objet distancié *sur lequel* la narratrice lit (exemple 3 en anglais) alors que la version française laisse clairement entendre que le corps du texte lu et le corps de la narratrice sont une seule et même chose :

une femme de *tête*, une femme forte (10, nous soulignons)	A strong and capable woman (10)
La mort était dans ma *tête*, la mort venait sous forme d'images qui me hantaient, qui punissaient ma mère (149, nous soulignons)	[I]mages of my own death […] began to haunt me, images in which my mother was somehow being punished. (129)
Je voulais lire un roman, je lisais ma *tête* sur le plancher, séparée de mon corps […]. (192, nous soulignons)	I tried reading a book and I read *about* my head lying on the floor, separated from my body […]. (170, nous soulignons)
Sa lunette, collier de bois qui allait recevoir ma *tête*, encercler mon cou, former le point de jonction où j'allais être disjointe. (201, nous soulignons)	I could see the *lunette*, the wooden collar that would enclose my neck, the connecting point where I could be disconnected. (178)

Ce corps-à-corps, qui est aussi un tête-à-tête entre le corps et l'esprit de la narratrice, est rendu dans la phrase suivante : « mon corps me rattrapait, me faisait comprendre qui, de lui ou de moi, était le plus fort » (*Paradis*, 68), laquelle, une fois traduite, devient : « my body straining to stay upright, making it evident who, between *the poodle* and me, was the strongest » (*Exit*, 58, nous soulignons). En anglais, l'apparition du caniche (*poodle*) qui, tout au long du roman, assume un rôle de surmoi dans sa version maternelle (et agace autant la narratrice que sa propre mère mais qui la sauve aussi, à la fin du roman, comme elle), est intéressante car elle lève l'ambiguïté entre le pronom « lui » de la version francophone et son référent (le corps vs le caniche) tout en rompant le lien

[8] « Le plafond, c'est aussi ma tête et les pensées qui s'y bousculent, qui jouent des coudes dans la promiscuité, ce sont mes mains, ma bouche, le reflet de ma mobilité perdue. C'est mon passé. C'est toute ma vie. Je peux effacer ma voix écrite en prononçant ce mot : "effacer". Ou la corriger avec cet autre mot : "corriger". Ma vie pourrait être un terrain de jeu, mais le plafond, c'est aussi ma mère. » (*Paradis*, 15)

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

fille/mère dont les deux corps, en français, ne font qu'un, miroir l'un de l'autre.[9] On retrouve la même divergence entre le texte français et le texte anglais dans l'exemple ci-dessous :

ses jappements hystériques à se jeter par les fenêtres de tous les gratte-ciels du monde (79)	its hysterical barking which was enough to make you want to throw *it* off the top of every skyscrapper in the world (68, nous soulignons)

Dans la colonne de gauche, c'est son propre corps que la narratrice jetterait par la fenêtre alors que dans celle de droite, c'est le corps du caniche/surmoi maternel dont il s'agit. L'*image* donnée à voir est loin d'être la même, comme l'illustre la suite de notre développement.

***I* of the Female Writer vs *eye* of the Male Translator**

La disparition du « je » de la narratrice française en anglais s'opère en effet de manière simultanée avec l'apparition de *l'œil* du traducteur, au sens figuré d'une part au travers de ce qu'il voit – ou ce qui, selon lui, se donne à voir, du dehors – dans le corps du texte français, et au sens propre, d'autre part, dans les occurrences du terme « eye » là où le texte français ne le mentionnait pas.

Le tableau ci-dessous illustre l'effacement du pronom personnel « je » (ou « me ») dans la version traduite. Sa deuxième ligne nous intéresse particulièrement car elle est extraite de la page 15 du roman où Antoinette parle de cet effet miroir entre l'écran au plafond (qui est aussi l'œil de sa mère), sa tête (au sens de ses pensées) et son corps étendu. Notons qu'elle est au contraire suivie d'un glissement de l'expression « cette histoire » (*Paradis*, 16) en français vers le « my story » (*Exit*, 15) de la version anglaise comme si la voix masculine du traducteur avait enfin infiltré le corps du texte original :

au moment où je parle (9)	at this very moment (9)
me retracer ; *me* renvoyer à elle (15, nous soulignons)	retrace my every move ; sends *images* back to her (14-15, nous soulignons)
Je n'étais plus rien. (68)	It didn't matter anymore. It didn't matter anymore. (58)

Surtout, ce qui frappe à la lecture croisée des deux textes, malgré une traduction fidèle mais basée largement sur des adaptations de la part du traducteur anglophone, c'est la fréquence à laquelle les yeux ou les images

[9] Autre exemple de ce recouvrement entre le corps de la mère et le corps de l'écrivaine/narratrice qui n'existe pas dans le texte traduit : Antoinette parle d'une traversée du désert « du côté de ma mère donc du mien » (162) tandis que la version anglaise dit : « A passage across the desert. From my mother's side as well as from mine.» (141)

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

visuelles, absents de la version française, émaillent le texte anglais. Le tableau ci-dessous nous en donne un aperçu :

Notre temps continue de perpétrer celui d'avant, ses babioles en plus, ses accessoires, du bonbon, des prothèses qui prolongent le corps, qui le rendent plus rapide, plus efficace, le propulsant dans l'espace ou le plongeant dans les fonds marins, et qu'on appelle technologie. (9)	Our age continues to perpetrate the ills of the one that went before, with its surplus trinkets, its accessories, its *eye* candy, its prostheses which extend the reach of the body, make it faster, more efficient, propelling it through space or plunging it to the ocean floor – what we confidently call technology. (9, nous soulignons partout dans le tableau)
ma mère qui guette, qui sait mon retour (56)	the watchful *eye* of mymother (48)
rien de spécial ne s'offrait à moi (58)	nothing distinctive met my *eyes* (50)
Peut-être y ai-je reconnu le reflet de ma mère, son omniprésence. (65)	Perhaps I recognized in them the glint of my mother's *eyes*, her omnipresence. (56)
Ils se cachaient (68)	I could not *see* them (58)

Dans le deuxième exemple du tableau, du fait qu'Antoinette dicte son roman à l'ordinateur/caméra de surveillance qui est installé au-dessus de son lit, la résurgence de l'œil de la mère implique aussi que l'on envisage l'histoire de *Paradis, clef en main* du dehors, plutôt que du dedans.

Pour revenir au premier exemple, interrogé sur la traduction de « bonbon » en « eye candy », David Scott Hamilton répond :

> I went with « eye candy » in the sense of products that are attractive to the eye. *Eye candy* is a common expression for superfluous beautification, and seemed to fit best in this context.[10]

Pourtant, il ne s'agit pas d'embellissement superflu ici car le passage se termine sur l'idée clé de la technologie à laquelle le traducteur ajoute, dans sa version, l'adverbe « confidently » dans un élan de surtraduction. De même, il *voit* des références à la peinture dans le corps du texte français qui, lui, ne les énonce pas ouvertement :

une porte cueillie au pays des merveilles (61)	a door that could have been plucked from René Magritte (53)

[10] « J'ai choisi "eye candy" au sens de produits tape-à-l'œil, qui attirent le regard. *Eye candy* est une expression employée couramment pour parler de beauté ou d'embellissement superflu(e) et dans ce contexte, elle semblait être la plus appropriée. » (notre traduction)

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

Il avait dans la soixantaine, les yeux bleus acier, les cheveux poivre et sel, la peau lisse et uniforme, sans barbe, un complet gris foncé d'une grande sobriété : un homme d'affaires ordinaire et indigne d'être surdimensionné en portrait baroque, de se montrer à si grande échelle sur un mur. (65)	He was in his sixties, steel-blue eyes, salt and pepper hair, clean shaven, wearing a very sober dark grey suit like any ordinary businessman. Any ordinary businessman painted by Rembrandt, that is. (55)

On peut interpréter ce regard sur le corps du texte original comme le plaisir propre à une traduction qui dévoilerait ce qui, au départ, était caché.

Le plaisir féminin du texte

Revenons à présent à la jouissance textuelle au féminin par opposition à la masculine. Dans son article sur *Fanny Hill – Les Mémoires d'une fille de joie* intitulé « Fanny's Fanny: Epistolarity, Eroticism and the Transsexual Text »[11], Julia Epstein met en évidence le fait que le roman de John Cleland n'a pas pour principal objectif la description du plaisir sexuel féminin bien que la narratrice soit une femme qui rédige, dans deux lettres envoyées à une amie, un compte-rendu de ses expériences sexuelles, mais au contraire une « célébration des organes génitaux masculins »[12]. Ainsi, on peut imaginer que John Cleland prend plaisir à prêter à une parole féminine l'éloge de l'appareil reproducteur masculin.

En ce qui concerne le mystère de la jouissance féminine qui reste interne, par opposition à la jouissance masculine caractérisée par l'éjaculation, on peut néanmoins rappeler qu'en matière d'écriture, l'expression « pisser de la copie » ou « pisser du mot » n'est pas loin de celle de l'éjaculation féminine, proche du phénomène qui consiste à uriner. Cette image, néanmoins, semble déranger certaines féministes pour lesquelles l'éjaculation – qu'elle soit réelle ou sublimée dans l'écriture – est le propre du plaisir masculin.

À propos de la publication par une maison d'édition féministe du journal d'Alice James traduit, Catherine Mavrikakis confie notamment :

> Il faut ajouter que le mot « éjaculation » est enlevé systématiquement du texte français et qu'il ne s'agit pas d'un lapsus fortuit, mais du rejet systématique d'un mot qui ne convient pas à l'image que la traductrice se fait d'Alice. La traduction est ici la manifestation de la structure de l'inconscient du traducteur,

[11] In Goldsmith, Elizabeth C., *Writing the Female Voice*, p. 135.

[12] « Cleland's text, however, does not focus, as one might suppose from its plot, on the aroused female body. It offers instead a celebration of male genitalia, of the aroused male, and of idealized and invincible male sexual prowess: the phallus is everywhere and is everywhere worshiped. » (*ibid.* : 136)

« Le texte de Cleland, toutefois, ne se concentre pas, comme on pourrait en déduire de son intrigue, sur le corps de la femme en état d'excitation. Il propose au contraire une célébration des organes génitaux masculins, de l'excitation masculine et des prouesses sexuelles d'un homme à la fois idéalisé et invincible : le phallus est présent et vénéré partout. » (notre traduction)

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

qui construit le texte selon une stratégie délibérée. De fait, le 21 juin 1889, Alice revient sur sa vision de l'écriture. Elle écrit dans cette entrée de son journal : « If I make this a receptacle for feeble ejaculations over the scenery, what a terror it will be. I must, however, record the fact that today I entered into Paradise » […]. L'édition française établie par Marie Tadié rend ainsi ce passage : « Si je confie à ce journal de faibles réflexions sur le paysage, ce sera terrible » […]. La traduction ici opère un éclaircissement du texte (« ce journal ») en nettoyant le manuscrit de toute éjaculation et surtout en gommant la comparaison qu'Alice James établit entre son journal et un « receptacle for feeblee jaculations ». Ce contenant que peut devenir le journal fait virtuellement l'objet d'une interprétation symbolique ou encore psychanalytique de la part d'Alice. En effet, tout se passe comme si elle refusait les *«* feeble ejaculations » et se donnait pour tâche d'accéder à une plus grande virilité. Le journal devient alors une matrice (« receptacle ») que l'auteure féconde, en recourant à un imaginaire masculin. À travers ces lignes, il est possible d'entendre le désir de virilité d'Alice et le rapport presque sexuel qu'elle entretenait avec son journal.[13]

L'éjaculation, terrain des hommes sur lequel les féministes ne semblent pas vouloir s'aventurer, est traduite comme étant « sèche » sous la plume d'un homme, lorsqu'elle est décrite « sans sperme » selon une femme :

éjaculation sans sperme (150)	dry ejaculation*s* (130, nous soulignons)

À l'inverse, dans le texte au masculin sont introduits ou appuyés voire forcés (comme dans le premier, le deuxième etle dernier exemple de ce tableau) des symboles phalliques absents du corps du texte féminin :

il pleuvasse (113)	it is pissing down with rain (97)
bâton de bois mort (29)	forty-foot pole (26)
Les hommes sont plus pudiques qu'on le croit. Pour les faire rougir, il suffit de les surprendre, il suffit qu'ils ne soient pas les instigateurs. (58-59)	Men are more modest than you think. To make them blush, all you have to do is surprise them when they're not in the saddle – or when they're riding bareback. (50)
Dès la première carte, le psychiatre ne se contenait plus, il jubilait, il se soulageait devant moi, il s'oubliait, la certitude de la victoire lui faisait perdre toute contenance. (177)	From the moment that the first card was visible, the psychiatrist could no longer contain himself, he was absolutely jubilant. The certainty that he was going to win made him lose all composure and *I* thought he was going to piss himself. (156, nous soulignons)

[13] Mavrikakis, Catherine, « L'hystérique face aux symptômes de la traduction » in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n°2, 1998, p. 73-93, <http://www.erudit.org/revue/TTR/1998/v11/n2/037335ar.html> consulté le 2 février 2012, p. 83-84.

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

Dans le dernier exemple du tableau, alors que les références au fait d'uriner sont indirectes seulement (« se soulageait » ; « s'oubliait »), esquissées en français, elles sont rendues tout à fait explicites dans la traduction sous le « je/u » du traducteur qui ajoute : « I thought he was going to piss himself. » Sur l'exemple d'avant, David Scott Hamilton s'est exprimé très ouvertement en réponse à notre question sur la métaphore de la selle et du cheval :

> The expression *to be in the saddle* (i.e. to be in control) felt right here, and I couldn't resist extending the saddle metaphor a little further, viz. the men in the locker room are naked (riding bareback) and hence vulnerable. *Riding bareback* is also a euphemism for having sex without a condom.[14]

Cet attrait irrésistible pour la métaphore virile participe au plaisir masculin, cette fois, du texte traduit.

La parole féministe vs « le nom du père »

Le texte de Nelly Arcan est-il empreint de féminisme et son écriture est-elle féministe ? Nous le pensons en effet, ainsi que le démontrent les deux extraits suivants de *Paradis, clef en main* :

> Ils étaient treize à siéger. Une dernière cène bureaucratique. Sept hommes, six femmes, cordés en alternance : un homme, une femme, un homme, une femme… ainsi de suite, jusqu'au bout. Hommes comme femmes étaient habillés de manière identique : complet gris foncé, le même que revêtait monsieur Paradis sur son portrait, chemise blanche, chaussettes blanches, souliers noirs à talons plats. Sans cravate. Cheveux courts et peignés vers l'arrière. Ce n'était pas un hasard. Plutôt une manière d'annuler le genre. Une façon de marteler par paires de sexes opposés que le sexe ne compte pas devant la mort accordée. De l'étaler dans une suite logique qui mathématise la différence. D'organiser un motif recto verso où la différence s'annule au profit de la fonction occupée. (66)
>
> À mon avis, la femme, en représentation ou non, en chair ou en plâtre, et même s'il s'agit d'une sainte et que cette sainte-là est la mère de Dieu, n'a pas encore, dans les organisations cléricales actuelles, le pouvoir politique pour diriger les troupeaux de brebis égarées. (86)

Le choix d'intégrer à la cène l'équivalent d'apôtres femmes vêtues telles que des hommes pour « annuler le genre » et celui de souligner la phallocratie propre au clergé témoignent tous deux d'une démarche foncièrement féministe. Au sujet de sa mère, la narratrice évoque par ailleurs (*Paradis*, 134 / *Exit*, 116) :

[14] « L'expression *to be in the saddle* (c.-à-d. être en contrôle) a paru juste ici, et je n'ai pas pu résister à filer la métaphore de la selle encore un peu plus longtemps avec les hommes nus dans les vestiaires (sans rien sur le dos) et donc vulnérables. *Riding bareback* est également un euphémisme pour parler de rapports sexuels non protégés. » (notre traduction)

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

« Son sixième sens. Sa hantise de la virilité parlante derrière le pénis. » / « Her sixth sense. Her compulsive fear of the power lurking behind the penis. » Notons l'effacement du substantif « virilité » dans la version traduite qui aurait pu paraître redondant, peut-être, à l'auteur de la traduction anglaise. En revanche, dans les exemples ci-dessous, le traducteur réintroduit les référents des pronoms du texte d'origine et l'on peut y voir une manière de forcer le trait ou le Verbe masculin (ou, pour reprendre la terminologie psychanalytique « le nom du père ») :

qui lui était adressé (17)	addressed to the father (16)
comme s'il lui disait (17)	as if his son were saying (16)

La parole de Nelly Arcan nous apparaît également comme étant féministe dans la mesure où elle appelle à de nombreuses reprises sa mère « Dieu la mère » (19), expression qui devient en anglais « Mother of God » (18) et où tout le féminisme est perdu puisque la femme est de nouveau objectivée comme étant soi mère (ici) ou femme, soit vierge (ici aussi) ou prostituée, conformément à l'antithèse entre Madone et Putain.

Dans un entretien avec Marie-Madeleine Raoult des Éditions de la Pleine Lune (P.L. ci-après), Luce Irigaray (L.I.) tente de définir la parole féminine et ce qui la distingue de la parole masculine :

> L.I. : […] Il nous manquait la parole. Et tout ce que cela suppose comme vie, relation de désir, relation corporelle, relation d'amour… On nous demande de promouvoir les valeurs de vie… ce ne sont pas des valeurs silencieuses. Pour des êtres humains, la vie passe et se déploie par la parole. Pour promouvoir des valeurs de vie, il faut prendre la parole.
> P.L. : Et c'est compliqué pour les femmes… en public notamment. On nous accuse d'être trop émotives… de ne pas tenir un discours rationnel. Les hommes, eux, ont mis la parole devant eux. Ils parlent à travers une rationalité tout à fait extérieure à leurs corps. (Irigaray, 1981 : 87)

La parole est donc mise à distance du corps des hommes tandis qu'elle est internalisée chez les femmes. Dans l'exemple qui suit, on constate que la parole, enfermée à l'intérieur de la tête de la narratrice, est en fait extraite du corps de cette dernière dans la traduction pour résonner à l'extérieur, dans la chambre :

en dehors de ma voix qui me narre à moi-même cette histoire, en circuit fermé (13)	outside of my voice which is narrating this story in the closed-circuit *of my room* (12, nous soulignons)

La « voix » ou la parole de la narratrice est par ailleurs effacée à plusieurs reprises :

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

couper la voix sous le pied (16)	cut me off (15)
c'est à haute voix que je le fais. Bientôt sur tous les toits (17)	at the top of my lungs. From every rooftop (16)
J'ai repris la parole, dans son sens à lui. (91)	I wanted to show him that I was on his side. (77)

Dans le dernier exemple du tableau, on perd la force de l'expression « prendre la parole » dans cet effet de miroir inversé où Antoinette devient l'analyste du psychiatre de la société Paradis, clef en main. C'est là toute la difficulté d'être un traducteur-miroir face au corps écrit d'une femme.

Pour conclure sur la dialectique du dehors et du dedans appliquée à la traduction entre les genres, on peut dire que dans le cas de ce roman, la régression dans l'acte d'écrire de la part de la narratrice, nostalgique du stade fœtal où le corps de sa mère ne vivait que pour elle,[15] corps dont elle doit se « départir » (151) pour devenir qui elle est, est au contraire rendue par une mise à nu (« départir » est traduit par « strip », page 131 dans *Exit*), qui donne à voir le corps du texte original sous l'angle du dehors, du vu et du dit. Ce que la traduction de David Scott Hamilton donne également à entendre est une instance masculine qui pare le texte féminin – et féministe – d'une nouvelle couleur, synonyme d'une extériorisation en vertu, notamment, d'une masculinisation de la sexualité. Les multiples exemples donnés en guise d'illustration de cette extériorisation et de la masculinisation textuelle rendent compte d'un travestissement du texte lors de l'étape de traduction, travestissement qui transgresse l'espace féminin du texte pour masculiniser ce dernier à travers ce qu'on pourrait qualifier de traduction sexuée.

Bibliographie

Œuvres primaires

Arcan, Nelly (2009) : *Paradis, clef en main*, Montréal, Les 400 Coups.
Hamilton, David Scott (2011) : *Exit*, Vancouver, Anvil Press.

Œuvres secondaires

Assoun, Paul-Laurent (1996) : *Littérature et psychanalyse*, Paris, Ellipses.
Bachelard, Gaston (2005) [1972] : *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France.
Barthes, Roland (1973) : *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
De Lotbinière-Harwood, Susanne (1991) : *Re-Belle et Infidèle – La traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual – Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal, Les éditions du remue-ménage / Toronto, Women's Press.
Derrida, Jacques (1980) : *La carte postale – de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion.
Goldsmith, Elizabeth C. (edited by) (1989) : *Writing the FemaleVoice*, Boston, Northeastern University Press.

[15] Antoinette déplore sur la fin du roman que « le corps de [s]a mère n'a pas vécu pour [elle] » (160).

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)

Irigaray, Luce (1977) : *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de minuit.
_____ (1981) : *Le corps-à-corps avec la mère*, Ottawa, Les éditions de la pleine lune.
Laplanche, Jean, Pontalis, J.-B. (1967) : *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France.
Olsen, Tillie (2003) : *Silences*, New York, The Feminist Press at the City University of New York.
Sardin, Pascale (sous la direction de) (2009) : *Traduire le genre : femmes en traduction* (*Palimpsestes* n°22), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
Rivkin, Julie and Ryan, Michael (edited by) (1998) : *Literary Theory: An Anthology*, Malden, Blackwell Publishers Inc.

Articles

Jones, Ann Rosalind (1981) : « Writing the Body–Toward an Understanding of L'Écriture feminine », *Feminist Studies*, Vol. 7, No. 2, p. 247-263.
Klein-Lataud, Christine (1996) : « Le "soleil a rendez-vous avec la lune…" ou des problèmes posés par le genre dans la traduction vers le français », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n°2, p. 147-164.
Mavrikakis, Catherine (1998) : « L'hystérique face aux symptômes de la traduction » in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 11, n°2, p. 73-93, <http://www.erudit.org/revue/TTR/1998/v11/n2/037335ar.html> consulté le 2 février 2012.
Wilhelm, Jane (2009) : « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston », in *Palimpsestes 22*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 205-223.

BDD-A23051 © 2015 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 04:56:04 UTC)